BULLETIN

OF THE FACULTY OF ARTS



Vol. XI

1957

All requests for copies of this Bulletin should be made to the Librarian, of the Faculty of Arts, Alexandria University, Shatby. Communications regarding contributions should be addressed to Dr. Gamal Eldin Elshayyal Editor of the Bulletin.

ALEXANDRIA UNIVERSITY PRESS

1958

AUTHORS OF ARTICLES IN THIS VOLUME

MUḤAMMAD GAMĪL ‘ARĪF
(Assistant Professor of French Literature).

MUḤAMMAD MOSTAFA BADAWĪ
(Lecturer in English Literature).

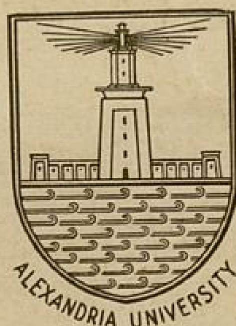
MUḤAMMAD ‘ABD AL-‘AZĪZ MARZOUK
(Assistant Professor of Islamic Archaeology - Cairo University)

LOTFY SOUS FAM
(Assistant Professor of French Literature).

MUḤAMMAD ‘ABDUL-MU‘IZZ NAṢR
(Assistant Professor of Political Science).

BULLETIN

OF THE FACULTY OF ARTS



Vol. XI

1957

All requests for copies of this Bulletin should be made to the Librarian, of the Faculty of Arts, Alexandria University, Shatby. Communications regarding contributions should be addressed to Dr. Gamal Eldin Elshayyal Editor of the Bulletin.

ALEXANDRIA UNIVERSITY PRESS

1958

CONTENTS OF THE EUROPEAN SECTION

Professorial Lectures

During the last year, Professor **M. Khalafallah**, Dean of the Faculty of Arts - Alexandria, started a new academic tradition of inviting the member of staff - on being appointed to a Faculty chair - to deliver a public lecture on some aspects of his field of specialization,

The honour of delivering the first lecture fell to **Dr. Gamal-el-Din Al-Shayyal** who succeeded the late Professor Abd-el-Hamid al-'Abbādi to the chair of Islamic History. The title of his lecture was "The First Teacher in the First Islamic School built in Alexandria".

Soon after, **Dr. Hassan 'Aon** of the Arabic Department was appointed to the newly created chair of Linguistics, and he gave the second lecture in this professorial series. The title of his lecture was "The First Book on Arabic Grammar".

Both lectures set a high standard of academic erudition, and contributed to the success of the new practice.

The Faculty Bulletin is happy to publish in the Arabic part of the present volume the texts of both lectures, and to record the beginning of an academic tradition in the Arts Faculty of Alexandria University.

"POIL DE CAROTTE"

DU LIVRE A LA PIÈCE

Etude des versions successives — Les Manuscrits *

Par

MOHAMED GAMIL ARIF

J. Renard publia sous le titre "Poil de Carotte",** au Mercure de France, *Les joues Rouges* [1], *Le jour de l'an de Poil de Carotte* [2], *La Luzerne* [3], *L'hameçon et le toiton* [4], *Mathilde* [5]. Au Journal parurent également : *Les moutons* [6], *l'Aveugle* [7], *Le chat* [8], *La Tempête de feuilles* [9], *La carabine* sous le titre : *La partie de Chasse* [10], *Les Poux* parurent à la Revue Blanche [11], *La Marmite* I. *Honorine* II, *Le Tour du Singe* au lieu de la *Marmite* III, *Retiscence* IV. *Agathe* qui comprend sous ce même titre Le *Programme* parurent au Mercure de France [12]. Jules Renard donna également à l'Echo de Paris, *les Idées Personnelles et la Mie de Pain* [13], *Les lettres Choisies* [14] et *le Pot* [15]. "*La Mèche*" parut à la Revue Encyclopédique le 1er Avril 1895. *Les Poules*, eux aussi, parurent au Roquet [16].

---

* Les manuscrits sont conservés à la bibliothèque littéraire Jacques Doucet, rattachée à la bibliothèque Sainte-Geneviève.

** Les titres en italique sont ceux des chapitres du livre intitulé "Poil de Carotte"

1. Mars 1890.
2. Jan. 1892.
3. Mars 1892.
4. Août 1892.
5. Sept. 1892.
6. 11 Nov. 1890.
7. 25 Nov. 1892.
8. 1er Dec. 1892.
9. 8 Dec. 1892.
10. 15 Dec. 1892.
11. en Juillet 1894.
12. Oct. 1894.
13. 7 Fevr. 1896.
14. 20 Fevr. 1896.
15. 25 Dec. 1896.
16. 21 Août 1890.

J. Renard groupe ces différents récits sans se soucier de les harmoniser, ni de les enchaîner en créant une intrigue plus ou moins bien conduite, en un livre qu'il intitula "Poil de Carotte".

Poil de Carotte est donc un recueil de récits indépendants, où l'on retrouve parfois dans chacune des nouvelles qui le composent, les mêmes personnages. Cela suffisait à créer une sorte de lien entre les différents récits.

J. Renard, ne concevant pas de plan préétabli qui présiderait à l'établissement de ses romans, le plan, si plan il y a, s'imposait après coup, et comme de lui-même.

Cette façon de composer comportait un inconvénient très grave: une certaine incohérence qui compromettait l'unité du roman, mais par contre, offrait à l'auteur, un grand avantage en lui permettant d'enrichir sans cesse son sujet d'une ou de plusieurs nouvelles — écrites ou à écrire. Il lui suffisait pour cela d'intercaler à la façon d'un feuillet mobile, entre deux récits, la nouvelle qu'il désirait y voir figurer.

Renard ne composait pas de livres. Il écrivait des phrases qu'il reliait ensuite tant bien que mal. Poil de Carotte et la plupart des ouvrages de Renard sont faits de "tranches de vie" suivant la célèbre formule... Lorsque les textes qu'il avait donnés aux journaux et aux revues étaient en nombre suffisant pour constituer un volume, Renard songeait à leu' présentation.

Il aurait pu imiter la désinvolture de Baudelaire écrivant à Arsène Houssaye :

"Mon cher ami, je vous envoie un petit ouvrage dont on ne pourrait pas dire, sans injustice, qu'il n'a ni queue ni tête, puisque tout au contraire, y est à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement. Considérezr je vous prie, quelles admirables commodités cette combinaison nous offre à tous, à vous, à moi, et au lecteur ? Nous pouvons couper où nous voulons, moi ma rêverie, vous le manuscrit, le lecteur sa lecture, car je ne suspends pas la volonté rétive de celui-ci au fil interminable d'une intrigue superflue..."[1]

J. Renard lui-même dans son journal nous donne le jugement — sévère d'ailleurs — qu'il a porté sur Poil de Carotte tel qu'il l'a présenté au public, et nous dévoile semble-t-il les raisons qui l'ont amené à nous présenter cette oeuvre sous une forme aussi décousue.

---

1. L'Oeuvre et l'âme de Jules Renard, Léon Guichard p. 361. Nizet et Bastard, éditeur.

"Poil de Carotte est un mauvais livre, incomplet, mal composé, parce qu'il ne m'est venu que par bouffées [1]."

"Poil de Carotte est un mélange déplaisant où je ne trouve plus les joies passées. C'est plutôt qu'une oeuvre, l'étalage d'un esprit loqueteux où l'on rencontre un peu de tout : de la pitié, de la méchanceté, du déjà dit et du mauvais goût. Je vous donne bien entendu ma dernière impression [2]."

J. Renard nous rapporte dans son journal un entretien avec Louis Paillard où ce dernier lui dit "Poil de Carotte dit à chaque instant des choses audacieuses. On éprouve une gêne non à cause des audaces, mais parce qu'il nous renseigne mal sur lui-même. On ne sait trop l'âge qu'il a. "Parce qu'il est fait de moments. Ce n'est pas un être qui se compose, c'est un être qui existe. J'aurais pu l'arranger, le tailler; je ne l'ai pas voulu. C'est un travail que vous faites vous-mêmes, agacé peut-être, mais peu importe, et par ce travail, vous accroissez bon grè, mal grè, la vie de Poil de Carotte" [3].

Retenons de tout cela que Poil de Carotte est un mélange, qu'il est mal composé, et que Jules Renard n'a pas voulu se donner la peine de 'arranger, de le tailler.

Si nous avons tant insisté sur le fait que Renard dans ses livres ne compose pas, ce n'est point pour dénigrer ses romans, ni pour leur enlever leur valeur. Mais bien au contraire, c'est pour souligner que J. Renard romancier, diffère totalement du J. Renard auteur dramatique. Que si le premier se contente d'entasser pêle-mêle des impressions, des souvenirs d'enfance, le second a le sincère souci de construire. Si celui-là suggère par de légères touches, aime se faire deviner, celui-ci souligne nettement les contours, préfère se déclarer que de se laisser deviner.

Le contraire nous eut étonné, car au théâtre, la règle du jeu exige qu'un problème soit soulevé, et qu'au dénouement il soit résoulu, qu'une crise éclate ou soit sur le point d'éclater, et qu'au baisser du rideau elle soit apaisée d'une façon ou d'une autre. Et comme le dénouement doit être le terme nécessaire de l'action, il faudra que l'action

---

1. J. 21 Sept. 1894 p. 166. Journal édition N. R. F.
2. J. 10 Sept. 1894 p. 166.
3. J. 16 Juillet 1899 p. 367.

soit liée et continue jusqu'à la fin, liasion des actes, liaison des scènes, chaque scène tour à tour tirée et tirant, produite et productrice.

Sous peine donc d'essuyer un four, à la première de "Poil de Carotte", J. Renard en tirant une pièce de son livre Poil de Carotte se devait de présenter au public, au lieu d'un mélange, une oeuvre homogène, au lieu d'un livre "mal composé", une pièce bien construite et de "taille" dont il s'est volontairement abstenu dans son livre, laissant ce soin à son lecteur.

GENESE DE LA PIECE :

Si la première eut lieu au théâtre Antoine le 2 Mars 1900 et si le manuscrit dans son texte définitif était achevé le 6 Juillet 1899 [1]. L'idée fondamentale de la pièce autour de laquelle tout le drame se noue, J. Renard l'avait en tête depuis Octobre 1890. En effet, c'est à cette date qu'il publia chez Alphonse Lemerre ses "Sourires pincés"[2] où nous trouvons exposé, en un raccourci très éloquent, dans le chapitre IX tout le sujet de la pièce :

CHAPITRE IX

"Coup de Théâtre"

SCENE I

Mme Lepic

Où vas-tu ?

Poil de Carotte

(Il) a mis sa cravate neuve et craché sur ses souliers à les noyer)
Je vas me promener avec papa.

Mme. Lepic

Je te défends d'y aller, tu m'entends. Sans ça...
(sa main droite recule comme pour prendre son élan).

Poil de Carotte

Compris.

---

1. manusr. conservé à la Bbl. J/DOUCET sous le No. 6997—3.

2. Oeuvres complètes de Jules Renard; dans le Tome intitulé : Débuts Littéraires. p. 181 F. Bernouard éditeur.

SCENE II

Poil de Carotte (en médiatation près de l'horloge). Qu'est ce que je veux, moi ? Eviter les calottes. Papa m'en donne moins que maman, j'ai fait le calcul. Tant "pire" pour lui.

SCENE III

Mr. Lepic

(Il chérit énormément Poil de Carotte, mais ne s'en occupe jamais, toujours courant la prétentaine, pour affaires).

Allons, partons.

Poil de Carotte

Non, mon, papa.

Mr. Lepic

Comment Non ? tu ne veux pas venir ?

Poil de Carotte

Oh! si! mais je ne peux pas.

Mr. Lepic

Explique-toi. Qu'est ce qu'il ya ?

Poil de Carotte

Y a rien, mais je reste.

Mr. Lepic

Ah, oui! encore une de tes lubies. Quel petit animal tu fais. on ne sait pas par quelle oreille te prendre. Tu veux, tu ne veux plus. Reste, mon ami, et pleurniche à ton aise.

SCENE IV

Mme. Lepic

(Elle a toujours la précaution d'écouter aux portes pour mieux entendre).

Pauvre chéri (cajoleuse elle lui passe la main dans les cheveux, et les tire). Le voilà tout en larmes, parce que son père (elle regarde en dessous Mr. Lepic) voudrait l'emmener malgrè lui. Ce n'est pas ta mère qui te tourmenterait avec cette cruauté.

(Les Lepic père et mère se tournent le dos)

SCENE V

Poil de Carotte

(Au fond d'un placard, dans sa bouche deux doigts. Dans son nez un seul. Etat d'âme à la M. Paul Bourget).

Tout le monde ne peut pas être orphelin !

* * *

On se rend compte par la lecture de ces cinq scènes que tous les éléments de la pièce y sont représentés. Il ne restait plus à J. Renard qu'à corser ses données initiales, à broder, en un mot à exercer son métier d'auteur dramatique.

Au lieu d'une simple promenade que Poil de Carotte allait faire en compagnie de son père, ce sera une magnifique partie de chasse que le fils se promettait de faire avec son père. N'a-t-il pas été d'ailleurs très sage cette semaine en prévision de cette sortie ? et si quelqu'un mérite une récompense, c'est bien lui. Aucune crainte qu'il soit privé de cette promenade. Il est ravi, heureux, volubile, il "crâne" devant la nouvelle servante fait l'homme d'importance en lui parlant de cette partie de chasse. Il est tout à ses préparatifs : enferme le chien, se propose de prendre un "bâton" pour taper sur les haies et faire partir les lièvres" C'est alors que Mme Lepic survient, renverse tout sur son passage et décrète que Poil de Carotte n'ira pas à la chasse.

Au lieu du simple renoncement qu'on lui demandait, on exigera de lui dans la pièce, un sacrifice tel qu'il en a le coeur déchiré et l'âme meurtrie. Lui qui avait tout fait pour mériter cette sortie, le voilà cloué sur place par le mauvais vouloir de sa mère, cette mégère qu'est Mme. Lepic.

Il fallait pourtant quelqu'un pour faire part au père de l'étendue du sacrifice consenti par le fils, et lui expliquer au besoin, la conduite apparemment bizarre de ce dernier. D'où la nouvelle bonne, Annette, engagée exprès par J. Renard pour remplir cet office.

La pièce ne pouvait pas se terminer ainsi, elle eût manqué "d'émotions démonstratives" pour employer les termes de J. Renard. Aussi, une fois le père mis au courant de la manoeuvre abjecte de sa femme, il était naturel que son premier soin fût de demander à son fils les raisons de sa passivité, passivité d'autant plus répréhensible qu'elle le rendait et victime et complice de son oppresseur. D'où l'idée d'une scène capitale où le fils et le père se parleraient à coeur ouvert, d'homme à homme, en camarade. Cette scène, J. Renard l'avait en tête depuis 1894, mieux encore, il l'avait écrite dans Poil de Carotte le livre qui parut en librairie chez Flammarion en Février 1895, sous le titre le "Mot de la fin" [1]. Elle est tellement importante que nous la reproduisons entièrement, surtout qu'elle a contribué pour une large part à la rédaction de la scène similaire de la pièce :

Mr. Lepic

Qu'est ce qu tu attends pour m'expliquer ta dernière conduite qui chagrine ta mère ?

Poil de Carotte

Mon cher papa, j'ai longtemps hésité, mais il fait en finir. Je l'avoue : e n'aime plus maman.

Mr. Lepic

Ah ! A cause de quoi ? Depuis quand ?

Poil de Carotte

A cause de tout. Depuis que je la connais.

Mr. Lepic

Ah ! c'est malheureux, mon garçon ! au moins, raconte moi ce qu'elle t'a fait.

Poil de Carotte

Ce serait long. D'ailleurs, ne t'aperçois-tu de rien ?

Mr. Lepic

Si, j'ai remarqué que tu boudais souvent.

---

1. "Poil de Carotte" les oeuvres complètes de Jules Renard — p. 137 — F. Bernouard éditeur.

Poil de Carotte

"Ça m'exaspère qu'on dise que je boude. Naturellement, Poil de Carotte ne peut garder une rancune sérieuse. Il boude. Laissez-le. Quand il aura fini, il sortira de son coin, calmé, déridé. Surtout, n'ayez pas l'air de vous occuper de lui. C'est sans importance.

Je te demande pardon, mon papa, ce n'est sans importance que pour les père et mère et les étrangers. Je boude quelquefois, j'en conviens, pour la forme, mais il arrive aussi, je t'assure, que je rage énergiquement de tout mon coeur et je n'oublie plus l'offense.

Mr. Lepic

Mais si, mais si, tu oublieras ces taquineries.

Poil de Carotte

Mais non, mais non. Tu ne sais pas tout, toi, tu restes si peu à la maison !

Mr. Lepic

Je suis obligé de voyager.

Poil de Carotte avec suffisance

Les affaires sont les affaires, mon papa. Tes soucis t'absorbent, tandis que maman, c'est le cas de le dire, n'a pas d'autre chien que moi à fouetter. Je me garde de m'en prendre à toi. Certainement, je n'aurais qu'à moucharder tu me protégerais. Peu à peu, puisque tu l'exiges, je te mettrai au courant du passé. Tu verras si j'exagère et si j'ai de la mémoire. Mais dejà, mon papa, je te prie de me conseiller. Je voudrai me séparer de ma mère. Quel serait, à ton avis, le moyen le plus simple ?

Mr. Lepic

Tu ne la vois que deux mois par an, aux vacances.

Poil de Carotte

Tu devrais me permettre de les passer à la pension. J'y progresserais.

Mr. Lepic

C'est une faveur réservée aux élèves pauvres. Le monde croirai que je t'abandonne. D'ailleurs, ne pense pas qu'à toi. En ce qui me concerne, ta société me manquerait.

Poil de Carotte

Tu viendrais me voir, papa.

Mr. Lepic

Les promenades pour le plaisir coûtent cher, Poil de Carotte.

Poil de Carotte

Tu profiterais de tes voyages forcés. Tu ferais un petit détour.

Mr. Lepic

Non. Je t'ai traité jusqu'ici comme ton frère et ta soeur. Avec le soin de ne privilégier personne. Je continuerai.

Poil de Carotte

Alors, laissons mes études. Retire-moi de la pension, sous prétexte que j'y vole ton argent, et je choisirai un métier.

Mr. Lepic

Lequel ? Veux-tu que je te place comme apprenti chez un cordonnier par exemple ?

Poil de Carotte

Là ou ailleurs. Je gagnerais ma vie et je serais libre.

Mr. Lepic

Trop tard, mon pauvre Poil de Carotte. Me suis-je imposé pour ton instruction de grands sacrifices afin que tu cloues des semelles ?

Poil de Carotte

Si pourtant je te disais, papa, que j'ai essayé de me tuer ?

Mr. Lepic

Tu charges, Poil de Carotte.

Poil de Carotte

Je te jure que, pas plus tard qu'hier, je voulais encore me pendre.

Mr. Lepic

Et te voilà. Donc, tu n'en avais guère envie. Mais, au souvenir de ton suicide manqué, tu dresses fièrement la tête. Tu t'imagines que la mort n'a tenté que toi. Poil de Carotte, l'égoïsme te perdra. Tu tires toute la couverture. Tu te crois seul dans l'univers.

Poil de Carotte

Papa, mon frère est heureux, ma soeur est heureuse, et, si maman n'éprouve aucun plaisir à me taquiner, comme tu dis, je donne ma langue au chat. Enfin, pour ta part, tu domines et on te redoute, même ma mère. Elle ne peut rien contre ton bonheur. Ce qui prouve qu'il y a des gens heureux parmi l'espèce humaine.

Mr. Lepic

Petite espèce humaine à tête carrée, tu raisonnes pantoufle. Vois-tu clair au fond des coeurs ? Comprends-tu dejà toutes les choses ?

Poil de Carotte

Mes choses à moi, oui, papa; du moins je tâche.

Mr. Lepic

Alors, Poil de Carotte, mon ami, renonce au bonheur. Je te préviens, tu ne seras jamais plus heureux que maintenant, jamais, jamais.

Poil de Carotte

Ça promet.

Mr. Lepic

Résigne-toi, blinde-toi, jusqu'à ce que, majeur et ton maître, tu puisses t'affranchir, nous renier et changer de famille, sinon de caractère et d'humeur. D'ici là, essaie de prendre le dessus, étouffe ta sensibilité et observe les autres, ceux mêmes qui vivent le plus près de toi: tu t'amuseras; je te garantis des surprises consolantes.

Sans doute les autres ont leurs peines. Mais je les plaindrai demain. Je réclame aujourd'hui la justice pour mon compte. Quel sort ne serait préférable au mien ? J'ai une mère. Cette mère ne m'aime pas et je ne l'aime pas.

— Et moi, crois-tu donc que je l'aime ? dit avec brusquerie M. Lepic impatienté.

A ces mots, Poil de Carotte lève les yeux vers son père. Il regarde longuement son visage dur, sa barbe épaisse où la bouche est rentrée comme honteuse d'avoir trop parlé, son front plissé, ses pattes d'oie et ses paupières baissées qui lui donnent l'air de dormir en marche.

Un instant Poil de Carotte s'empêche de parler. Il a peur que sa joie secrète et cette main qu'il saisit et qu'il garde presque de force, tout ne s'envole.

Puis il ferme le poing, menace le village qui s'assoupit là-bas dans les ténèbres, et il lui crie avec emphase :

— Mauvaise femme! te voilà complète. Je te déteste.

— Tais-toi dit, M. Lepic, c'est ta mère, après tout.

— Oh ! répond Poil de Carotte, redevenu simple et prudent, je ne dis pas ça parce que c'est ma mère".

Tout l'essentiel de la pièce est contenu dans le chapitre IX de "Sourires pincés" et dans la scène que nous venons de voir. Il ne restait à J. Renard qu'à les juxtaposer, à les lier ensuite habilement pour en faire un tout homogène, se tenant d'un bout à l'autre ? Le caractère acariâtre de la mère amenant l'interdiction de sortie oblige Poil de Carotte à se raviser et à renoncer à la partie de chasse. Ce changement brusque dans la conduite du fils ahurit et surprend M. Lepic qui le traite de boudeur et de capricieux. Témoin de cette scène pénible, la brave Annette, indignée du procédé employé par Mme Lepic, "vend la mèche", ce qui amène la scène d'explication entre le père et le fils.

Cette simplicité qui s'imposait d'elle-même dans la présentation de la pièce, J. Renard ne l'a pas retenue du prenier coup. Il surcharge sa pièce d'épisodes secondaires touffus et denses, qui ont failli noyer le

drame. Heureusement pour nous, l'auteur s'en rendit compte, et impitoyablement par paliers successifs, il fit des coupes sombres qui éclaircirent et clarifièrent la situation. Nous allons, pour notre compte, refaire après l'auteur ce travail, ce qui nous donnera une idée de la conception dramatique de J. Renard.

Une de ces versions, compliquée à souhait, auxquelles nous faisions allusion plus haut, hanta l'esprit de J. Renard à tel point qu'il en donna un bref résumé dans son journal sous le titre :

POIL DE CAROTTE, libre drame

Premier Acte : il s'en va.

Eugénie :

Mais, je suis heureuse, Poil de Carotte, fais-tu ta prière ?

Poil de Carotte :

Non.

Eugénie :

Moi, je la fais. Je fais la dînette, etc... etc... Et je suis heureuse.

Poil de Carotte :

Quel et le plus important pour toi, de la dînette ou de la prière ?

Le premier acte se passe dans la cour. Mme Lepic paraît sur l'escalier :

— Qu'est-ce que j'entends ?

— Maman, c'est Poil de Carotte qui veut s'en aller.

— Qu'il s'en aille.!

Ses parents s'éloignent. Il dit : "Zut pour eux.! Me voilà libre. Je m'en vais ! Je m'en vais.!"

Deuxième acte.

Poil de Carotte, grisé, rencontre des gamins.

— Je suis libre ! Je suis libre.!

On veut le suivre.

— Non ! ne venez pas avec moi. Vous n'êtes pas libres, vous. !
Il rencontre un paysan qui veut le remmener chez sa mère, un mendiant qui lui refuse la moitié de son pain, un chien qui veut le mordre. Il rencontre son père.

— J'aime mieux le chien.

M. Lepic :

Brave homme, avez-vous vu mon enfant ?

Le paysan :

Votre enfant Mr. Lepic ? Vous l'avez donc perdu ? Non il doit se promener par là [1].

Félicitons-nous de ce que J. Renard ait renoncé à ce thème. Si, comme il le dit, "mal nourris" ses projets sont morts de faim[2], pour une fois, la famine vint fort à propos. Ce projet n'eut pas de suite pour sa plus grande gloire. Son journal, qui tour à tour le distrayait, l'amusait, le stérilisait, pour employer ses propres termes[3] lui rendait parfois de grands services; il servait de dérivatif à son besoin d'écrire et de publier, l'empêchant de présenter au public des oeuvres faibles ou d'un goût douteux.

Ainsi plusieurs de ses projets, fort heureusement, avortaient non pas "dans l'oeuf", mais dans le journal.

Après avoir abandonné cette idée, il revint à la première, celle contenue dans le chapitre IX de "Sourires pincés" qu'il aurait complétée par la scène d'explication entre le père et le fils. La pièce aurait été construite sur ces bases avec la plus grande simplicité. Nous avons vu comment les faits s'agençaient d'eux-mêmes sans l'aide du dramaturge, tant l'action était simple, si entre temps, en février 1895, Renard n'avait publié son livre "Poil de Carotte".

Il était naturel qu'il fût tenté d'admettre dans sa pièce des personnages, des épisodes, des récits qui avaient contribué au succès du livre.

---

1. J. 15 Oct. 1893 p. 125.
2. J. 21 Nov. 1893 p. 129.
3. J. 15 Juin 1897 p. 283.

Il n'en voulut rien perdre, oubliant que ce qui fait le succès d'un livre peut entraîner la déconfiture d'une pièce : le lecteur et le spectateur ayant une optique différente.

Les manuscrits

C'est ainsi que le premier manuscrit de la pièce, celui du 28 Janvier 1898, conservé à la bibliothèque. J Doucet sous le No. 6997-*e*, donne un "Poil de Carotte", pièce en deux actes ou trois — J. Renard n'était pas tout à fait décidé à ce sujet.— Les épisodes du livre n'ont fait que croître et embellir dans la comédie, alourdissant ainsi le sujet et dans la forme et dans le fond.

J. Renard se proposait de faire le "1er" acte, très drôle, le deuxième; tous malheureux[1]; en marge de ce même manuscrit, nous lisons également: "mettre dans le ler acte, tout ce qui peut amuser, dans le second toute la tristesse et le pardon".

Voici le plan mis en tête de premier acte : "Poil de Carotte travaille dans la cour. Annette, la nouvelle bonne entre. Poil de Carotte la prévient que Mme Lepic est sortie, qu'elle va bientôt rentrer et la prie de s'asseoir.

Annette et Poil de Carotte causent. Poil de Carotte explique à la bonne ce qu'elle aura à faire, qu'il l'aidera. Et il lui décrit les futurs maîtres. Mme Lepic entre et provoque le fameux : "tu les fermeras tous les soirs".

Scène suivante; Poil de Carotte et Mme Lepic.

Scène suivante; Poil de Carotte et la petite fille. Elle remplace le parrain. La petite fille propose à Poil de Carotte d'aller dans la vigne de sa maman. Mme Lepic refuse d'abord, puis se ravise. Les amours de Poil de Carotte et de Mathilde,leur mariage à la Clématite organisé par Grand Frère Félix. Mme Lepic dit à Mathilde de s'en aller. Poil de Carotte a perdu sa pièce d'argent (mettre peut-être la pièce d'argent avec Mathilde) Mme Lepic disperse le mariage".

Après la lecture de ce premier acte, on se demande où l'auteur veut en venir. En quoi par exemple l'action de la pièce profite et avance par des scènes telle que la perte de la pièce d'argent, des amours de Poil de Carotte et de Mathilde, de leur mariage à la Clématite, de la dispersion de ce mariage, de l'invitation de Poil de Carotte par Mathilde ?

---

1. Poil de Carotte, Mathilde.

Il y avait égalemet une scène où le parrain devait inviter Poil de Carotte, une autre où ce dernier proposait au fils du Maître d'Ecole de jouer avec lui, etc... Ce ne sont là en définitive que des scènes de remplissage et de délayage que J. Renard supprima impitoyablement dans le manuscrit presque définitif de la pièce, celui du 6 Juillet 1899.

Le personnage de Mme Lepic a subi une profonde transformation. Dans le manuscrit de 1899, elle est, je ne dirai pas plus sympathique, mais moins méchante que dans la pièce en son texte définitf. Dans le manuscrit, en effet si Mme Lepic interdit à Poil de Carotte d'aller à la chasse avec son père, c'est pour le punir, c'est en quelque sorte une mesure de représailles prise à son encontre, car il a considéré sa mère comme une femme changeant de décision "une girouette" dirions-nous, ne sachant pas ce qu'elle veut. En voici la preuve :

SCENE V du manuscrit

Mathilde : *Qu'est ce que tu fais là, Poil de Carotte ?*

Poil de Carotte *(se redresse) Je m'amuse, Mathilde, je m'amuse.*

Mathilde : *Viens-tu avec moi ?*

Poil de Carotte : *Où donc ?*

Mathilde : *A la vigne, rejoindre, papa. Nous mangerons des petites pêches, elles sont mûres.*

Poil de Carotte : *Je veux bien, si maman veut.*

Mathilde : *Nous ne serons pas bien longtemps. Elle n'aura pas besoin de toi.*

Poil de Carotte : *Je n'en sais rien.*

Mathilde : *Demande lui*

Poil de Carotte : *Demande, lui, toi.*

Mathilde : *Pourquoi moi ?*

Poil de Carotte : *A moi, elle refuserait; avec toi il y a une chance.*

Mathilde : *Elle est dans la maison ?*

Poil de Carotte : *Oui.*

Mathilde : *Est-elle de bonne humeur.*

Poil de Carotte : *Oui.*

Mathilde : *Ah ! ...*

Poil de Carotte : *Comme d'habitude.*

Mathilde : *Oh !*

Poil de Carotte : *Vas-y tout de même.*

Mathilde : *(elle s'approche de la fenêtre) Madame, Madame Lepic.*

Mme Lepic : *(elle ouvre la fenêtre doucement) Qu'est ce que tu veux ma petite Mathilde ?*

Mathilde : *Mme, voulez vous, s'il vous plaît, que Poil de Carotte vienne avec moi jusqu'à la vigne ?*

Mme Lepic : *(dure) Oh ! non, pas ce soir. Ce soir, Poil de Carotte boude (Elle referme la fenêtre).*

Poil de Carotte : *Mais non. Elle dit ça comme elle dirait autre chose parce qu'elle ne veut pas que j'aille à la vigne.*

Mathilde : *Tant pis, on aurait joué.*

Poil de Carotte : *Reste, nous jouerons ici.*

Mathilde : *Oh! non, j'aime mieux aller manger des pêches de vigne.*

Poil de Carotte : *Attends un peu, maman refuse toujours pour commencer. Puis, des fois, elle se ravise.*

Mathilde : *Rien qu'un petit peu (plantés là, ils observent sournoisement la fenêtre et la porte).*

Poil de Carotte : *(murmure) Qu'est ce que je te disais ? (La porte s'ouvre et Mme Lepic paraît sur l'escalier, un chapeau de paille à la main. Elle le tend à Poil de Carotte).*

Mme Lepic : *Cours rejoindre Mathilde et ne reste pas trop longtemps.*

Poil de Carotte : *(Il se précipite vers le chapeau) non, maman.*

Mme Lepic : *(qui aperçoit Mathilde, d'un geste brusque retire le chapeau. Poil de Carotte tend ses mains vides) Tu es encore là, Mathilde ?*

Mathilde : *Oui, madame.*

Mme Lepic : *Je te croyais partie ?*

Mathilde : *C'est Poil de Carotte qui m'a dit d'attendre.*

Mme Lepic : *Ah ! très bien attendre quoi ?*

Mathilde : *Lui, parce que vous lui donneriez peut-être la permission.*

Mme Lepic : *Ah ! tu sais pourtant Poil de Carotte que je n'ai pas l'habitude de revenir sur ce que j'ai dit. Non seulement tu n'iras pas avec Mathilde mais tu n'iras pas ce soir avec ton père à l'affût à la bécasse* (elle rentre).

Poil de Carotte : (à Mathilde) *Tu es encore maligne toi, tu avais besoin de rapporter.*

Mathilde : *Dame, si tu crois que je dirai que c'est de ma faute pour que ta maman le repète à ma maman et que ma maman me corrige.*

Poil de Carotte : *Elle te corrige souvent ?*

Mathilde : *Des fois, ça dépend.*

Poil de Carotte : *Pour moi, ça ne dépend pas ; c'est toujours. J'aurais mon affaire quand tu seras partie.*

Mathilde : *tu m'en veux ?*

Poil de Carotte : *Oh. Je t'en veux pas à cause des calottes que je recevrai, j'y suis habitué. Mais je t'en veux parce que je n'irai pas aux bécasses ce soir, c'est la punition qui me va le moins. Et même je ne t'en voudrai plus, si tu me laisses t'embrasser.*

Mathilde : *Oh! non.*

Il en ressort que Mme Lepic est moins méchante dans cette version, tandis que, dans la pièce, c'est par méchanceté que Mme Lepic défend à son fils d'accompagner son père :

POIL DE CAROTTE — SCENE VII de la pièce

Mr. Lepic : *Ta mère te défend de venir à la chasse?*

Poil de Carotte : *Elle me défend ce qu'elle peut.*

Mr. Lepic : *Avec moi ?*

Poil de Carotte : *Justement.*

Mr. Lepic : *Sans aucune raison ? Qu'est ce que ça peut lui faire ?*

Poil de Carotte : *Ça lui déplait parce que ça me fait plaisir.*

Il écrivait d'ailleurs en marge du manuscrit du 6 Juillet 1899 No. 6997-3 "Rendre Mme Lepic un peu plus ignoble pour justifier l'intervention d'Annette".

De véritables hors-d'œuvre, des lieux communs, des paroles en l'air, des soliloques plus ou moins oiseux, des dialogues entiers qui ne signifient rien, avaient leur place dans le manuscrit.

A l'arrivée de la nouvelle bonne, par exemple, Poil de Carotte discute avec elle de son salaire, lui dit qu'elle aura cinq francs de plus que l'ancienne, que c'est l'habitude de la maison d'augmenter la bonne qu'on engage pour vexer celle qui sort, etc... lui fait part de sa satisfaction à l'occasion de son arrivée, car la veille, lui explique-t-il, comme il était tout seul, à lui incombèrent toutes les corvées, en sorte que, le soir venu, il n'en pouvait plus, qu'il avait vraiment mérité le repos, mais que sa mère, impitoyable, l'envoya malgré sa fatigue et surtout malgré sa peur, fermer les poules, etc...

Nous voyons également Poil de Carotte tenir à son père une longue tirade sur la peur :

"*La peur! Oh! la peur, papa, tu ne sais pas ce que c'est, toi qui a un fusil. Tu te rappelles le jour que je me suis oublié à l'église pendant la messe, dans ma culotte, eh! bien, je me suis oublié par peur, oui, par peur. Tu penses bien qu'en entrant à l'église, je n'avais pas envie, c'est au milieu de la messe, à côté de maman que je me suis oublié, et maman dit que c'est parce que j'avais un costume neuf à boutons d'acier et que l'ai fait exprès, pour prouver à tout le monde qu'il est impossible de me mettre quelque chose de propre.*

Je t'assure que ce n'est pas vrai. Je me suis oublié par peur. J'avais des coliques. Je me tenais le ventre à deux mains et j'avais peur qu'on ne s'en apercoive, j'avais peur de déranger maman qui parlait, de lui demander la permission de sortir, peur de me sauver sans rien dire, peur du curé, peur des fidèles, peur de tout le monde. Alors tu comprends, à force d'avoir peur, c'est parti. Ce que j'en ai reçu des calottes, ce qu'on m'a humilié, après la messe. Tout le village s'en est payé".

Pour le dénouement à adopter, J. Renard n'était pas tout à fait fixé, il en avait plusieurs en tête. Entre autres envisagés : Poil de Carotte réconcilait ses parents "et Mr Lepic l'envoie chercher une bouteille de champagne et le jeune Lepic ajoutait "J'en ai fait un beau coup; ils seront

deux maintenant à m'envoyer aux commissions (Rideau ou bien, au dernier acte, Poil de Carotte s'écrie" Maman, Maman, Mme. Lepic (tendrement) Qu'est ce que tu veux, Poil de Carotte ?

Poil de Carotte : Non, non, rien, rien (Rideau).

C'est, à peu de choses près, le dénouement définitif. Poil de Carotte était, on le voit, d'après le manuscrit de 1899, une sorte de pièce très médiocre, moitié en récit, moitié en action, où l'on sentait à chaque instant que derrière les personnages il y avait un livre comme résonateur. J. Renard se rendit compte de l'impossibilité qu'il y avait d'utiliser tous ces matériaux qui défiguraient le fond et la forme de sa pièce. En 1899, dans une lettre adressée de Chaumont à Tristan Bernard, nous lisons: "J'étais dans un état d'esprit, ces jours-ci, très Poil de Carotte; j'en ai profité pour tâcher d'écrire *un acte* (rien qu'un) avec ce petit bonhomme. Je ne trouve pas ça si bête et peut être vais-je l'achever pour la rentrée. Je vous lirai ça ainsi qu'à Guitry, avant de le donner à qui que ce soit [1].

Dès ce moment, J. Renard, décidé à écrire "un acte, rien qu'un" comprima sa pièce, fit sauter tout ce qui ne contribuait pas à l'avancement du drame, et revint à la simplicité première de sa conception.

C'est ainsi que dans la deuxième épreuve de la pièce dans le mansucrit du 6 Juillet 1899, nous retrouvons un "Poil de Carotte", pièce en un seul acte, qui est à quelque chose près le "Poil de Carotte" que nous connaissons.

La pièce était bien allégée, vivante, alerte, cependant elle contenait çà et là quelques répliques que J. Renard supprima, dans le texte définitif, par un dernier sursaut de simplicité. C'est ainsi que nous relevons encore dans la scène III entre Annette et Poil de Carotte des plaisanteries et des recommandations telles que : Annette "Nous ferons danser l'anse du panier tous les deux ?

Poil de Carotte : *Je n'aime pas cette plaisenterie-là... Une recommandation: gardez-vous d'étendre votre linge sur les arbres fruitiers du jardin. Mr. Lepic ne vous adresserait aucune observatian mais d'une chiquenaude toujours pour contrarier Mme Lepic il jetterait votre linge par terre et pour la moindre petite tache, Mme Lepic vous renverrait le laver, je vous préviens*" etc...

---

1. p. 201 correspondance. F. Bernouard-éditeur.

Annette, après avoir mis le père au courant de la manoeuvre de Mme Lepic, ajoute "Je crois que je peux faire mon paquet" etc...

Entre le père et le fils, devaient s'échanger aussi des répliques que pour des raisons de bienséance, il supprima : en voici des exemples :

Poil de Carotte : *Pourquoi t'es-tu marié ? Porquoi ne divorces-tu pas ? Pourquoi ne te sauves-tu pas ? Et le divorce ?*

Mr. Lepic : *J'y ai songé, comme toi.*

Poil de Carotte : *Ah ! eh bien !*

Mr. Lepic : *C'est très compliqué, d'abord il y a les enfants.*

Poil de Carotte : *Oh moi...*

Mr. Lepic : *Ton frère et ta soeur seraient une grosse difficulté et puis je te répète que nous ne sommes pas riches; d'un ménage, le divorce en fait deux, la mère étant d'un côté, le père de l'autre, et j'ai déjà du mal à subvenir aux besoins d'un seul.*

Poil de Carotte : *Tu gagnerais plus d'argent.*

Mr. Lepic : *Tu dis des bêtises. On ne gagne pas ce qu'on veut. Et puis divorcer, il faut être deux à le vouloir, et ta mère refuserait.*

Poil de Carotte : *Naturellement, toujours la même. Tu ne peux pas l'y forcer ?*

Mr. Lepic : *Il faudrait qu'elle ait commis, comme tu disais tout à l'heure une faute, un crime et je n'ai rien à lui reprocher que d'être insupportable; rien à faire, nous sommes rivés.*

Poil de Carotte : *C'est égal, il me semble qu'à ta place je ne serais pas ici, ce que je filerais Ah ! tu m'en diras tant, avoue tout de même que c'est un peu fort que tu sois malheureux et que je sois malheureux à cause d'une femme qui s'en fiche*".

Félicitons donc J. Renard d'avoir, pour sa gloire, réduit sa pièce en un seul Acte. D'ailleurs il se plaisait à le déclarer "Théâtre, mon unique théorie, c'est de ne jamais faire qu'un acte" [1]

---

1. Journal du 26.11.1899 page 374. édition N.R.F.

WORDSWORTH AS A CONSCIOUS ARTIST: A NOTE ON THE RELATIONSHIP BETWEEN WORDSWORTH'S STYLE AND HIS POETIC THEORY

By

M. M. BADAWI

In an illuminating and engagingly provocative essay entitled *Poetry and Abstract Thought* Paul Valéry writes

> Every true poet is, of necessity, a highly gifted critic. Those who doubt that can know nothing of the way in which the human genius works, how it has to struggle against times and seasons, against casual association, flagging concentration, wandering attention.

Whether this assertion can apply indiscriminately to all poets is, of course, doubtful, especially as it is made by one who is notorious for the little value he sets on the role of inspiration in poetry. But I do not think we need to doubt its truth in relation to most poets who wrote in periods of transition. Such poets often had to adopt a critical, and therefore highly conscious, attitude towards the fundamental values of the poetic traditions which were current when they started writing, and which seemed to them to bear little or no relation to their sensibility. In modern times the two names in the history of English poetry that readily suggest themselves to our minds are perhaps Wordsworth and Eliot. And as the reading of his criticism helps us a great deal towards a fuller understanding of Eliot's poetry, so is the case with Wordsworth. I do not suggest that Wordsworth could not be appreciated without a study of his poetic theory. Far from it. But our picture of Wordsworth the artist will certainly be greatly modified, if we pay to his criticism the attention it deserves. At any rate, if Arnold had done so, he would never, while stressing the greatness of his poetry, have made the shameful statement that Wordsworth has no style — shameful because it comes from a critic of Arnold's calibre, and because it declares the bankruptcy of criticism for which, and not unduly, he has made great claims.

Wordsworth has a style of his own, and it is the object of this note to point out some of the peculiar qualities of his style and to show how they are related to his theory of poetry. It is not easy to define Wordsworth's style, for it has a strange quality of eluding analysis. Hence we get statements more rhapsodical than critical like. "Nature herself seems to take the pen out of his hand and to write for him with her own bare, sheer, penetrating power." Such criticism, however, is dangerous, because it suggests that Wordsworth is a kind of 'inspired' man who is not responsible for his greatness. Because Wordsworth's style is something difficult to perceive we tend to believe that has no style.

Like all great poets Wordsworth is fully aware of what he is doing, and here his self-criticism may shed some light on the matter. Of a stanza in *Resolution and Independence*, a poem which Arnold describes as 'bald' in expression

> As a huge stone is sometimes seen to lie
> Couched on the bald top of an eminence ;
> Wonder to all who do the same espy,
> By what means it could thither come, and whence ;
> So that it seems a thing endued with sense :
> Like a sea-beast crawled forth, that on a shelf
> Of rock or sand reposeth, there to sun itself ;

Wordsworth writes in the *Preface to Poems* (1815) that "the stone is endowed with something of the power of life to approximate it to the sea-beast; and the sea-beast stripped of some of its vital qualities to assimilate it to the stone." The intermediary image, the sea-beast, he adds, is introduced "for the purpose of bringing the original image, that of the stone, to a nearer resemblance to the figure and condition of the aged man, who is divested of so much of the indications of life and motion as to bring him to the point where the two objects unite and coalesce in just comparison." This is the criticism of a highly conscious artist, not a passively inspired man. Every image, every word in his good poetry seems to be used for a special purpose and to contribute towards the organic effect of the whole. Not many poets have so systematized their poetic experience, nor indeed have been such complete masters of their style.

Perhaps, instead of entering upon an interminable and probably unprofitable discussion of what style is, the best way of defining Wordsworth's style is by analysing his actual poetry, in an attempt to arrive at some of its concrete qualities. A poem like *The Solitary Reaper* will serve our purpose admirably for two reasons: first, it is one of his greatest poems and can be regarded as fairly representative of his creative power at its highest potency. Secondly it is so popular that one realizes with almost a shock how one has read it so often and has been so deeply impressed by it without noticing how cunningly the effect is wrought.[1] Consider the first few lines:

> Behold her, single in the field,
> Yon solitary Highland Lass !
> Reaping and singing by herself;
> Stop here, or gently pass !
> Alone she cuts and binds the grain,
> And sings a melancholy strain;

If the lines are paraphrased the first thing that strikes one is that how little is said in how many words. The main ideas are four: (a) the girl, (b) being alone in the field, (c) reaping, (d) singing. Yet how does the poet manage to produce his almost magic effect ? Not merely by the simplicity of his words but mainly by the way the whole thing is presented, a way that largely depends upon some sort of repetition, ingeniously saved from tautology. The same idea is expressed in more than one word and in more than one way. The idea is often first suggested, then enlarged upon and added to until in the end, with an effect of something like incantation, a multitude of hidden springs of mystery are released in the mind. "Single" occurs again in "solitary", "by herself", "alone"; "reaping" is enlarged upon in "she cuts and binds the grain" and "singing" in "And sings a melancholy strain", and in the concluding stanza the poet returns to the last two ideas:

> I saw her singing at her work
> And o'er the sickle bending.

---

1. "There is no comment to be made on such lines. They bring that complete and absolute satisfaction and certainty and fulfilment which we call perfect beauty." (Elizabeth Drew, *Discovering Poetry*, 1933). This is a typical example of the effect Wordsworth, at his best, produces upon the reader. By virtue of his very style, his delusive simplicity, he manages somehow to create in him a certain inexplicable unwillingness, and therefore inability, to analyze the poetry.

In method this is the opposite of the compression that marks Shakespeare's use of language and that of the metaphysical poets. Yet the result is far from the diffusion that we find, for instance, in Spenser. The object is here presented in its concreteness, but through the repetition of words or ideas, repetition with a slight difference, a state of passivity of mind is created, and so we are made ready for an atmosphere of mystery transcending time and place, which is evoked with a masterly use of rhythm :

"Among Arabian sands."
"Breaking the silence of the seas"

This is a deceptive simplicity, a simplicity that is the result of *ars celare artem.*

Is this method to be found in Wordsworth's other poems? I think so, and even venture to say that it is a peculiarity of Wordsworth's style which is not to be encountered in this form in the style of any other English poet. In his well-known poem *To the Cuckoo*, to take another famous example, we find

"O blithe new-comer! *I have heard,*
I hear thee and rejoice:"
"Thy twofold shout *I hear*;"
"The same voice when in my school-days
I listen'd to."
"And *I can listen to thee* yet;
Can lie upon the plain
And *listen.*"

The repetition of ideas, words and phrases can easily be noticed in the same poem in :

"O cuckoo! shall I call thee bird,
Or but a wandering Voice?"
"Even yet thou art to me
No bird, but an invisible thing,
A Voice, a mystery:"
"And thou wert still a hope, a love,
Still long'd for, never seen!"

and in

"While I am lying on the grass"
"Can lie upon the plain."

After all this we are already prepared for the atmosphere of mystery, and consequently the last stanza does not come upon us with a surprise, but rather enhances and gives the finishing touch, as it were, to that atmosphere :

O blessed bird ! The earth we pace
Again appears to be
An unsubstantial, fairy place,
That is fit home for thee !

Or consider the first lines of his sonnet *By the Sea* :

It is a beauteous evening, *calm* and free ;
The holy time is *quiet* as a Nun
Breathless with adoration ; the broad sun
Is sinking down in its *tranquillity* ;
The *gentleness* of heaven is on the sea :

or the following lines from his *Ode on the Intimations of Immortality.*

But for those first affections,
Those shadowy recollections,
    Which, be they what they may,
Are yet the fountain-light of all our day,
Are yet the master-light of all our seeing ;
    Uphold us — cherish — and have power to make
Our noisy years seem moments in the being
Of the eternal Silence ; truth that wake
    To perish never ;
Which neither listlessness or mad endeavour,
    Nor man or boy,
Nor all that is at enmity with joy,
Can utterly abolish or destroy.

where we get a skilful use of repetition and parallelism of ideas with the intervening powerful rhythm underlying these words with their effective use of contrast :

Our noisy years seem moments in the being
Of the eternal Silence :

Note the parallelism in the first and second lines and in the fourth and fifth, and the recurrence of the same idea in "perish", "abolish" and "destroy".

The same technique could also be seen in his longer poems. It is used with a superb effect in *Tintern Abbey*, as in

> Five years have past ; five summers, with the length
> Of five long winters !

or in

> that blessed mood,
> In which the burthen of the mystery,
> In which the heavy and the weary weight
> Of all this unintelligible world,
> Is lightened ; that serene and blessed mood ;

or more explicitly still in

> How oft, in spirit, have I turned to thee,
> O sylvan Wye ! thou wanderer thro' the woods,
> How often has my spirit turned to thee !

And even in the crux of the poem we notice the inner parallelism and balance of ideas as in "And I have felt a presence", "a sense sublime", "a motion and a spirit" together with the incantatory effect of "all" in

> that impels
> *All* thinking things, *all* objects of *all* thought,
> And rolls through *all* things

and in "*all* that we behold", "*all* the mighty world". The effect is so strongly produced that one does not question the philosophical validity of the statement. Mr. F. R. Leavis remarks (*Revaluations*, 1936), and he is not alone in this, that it is so hard to read Wordsworth with the kind of attention which the argument would demand. Trying to account for this feature he says that "the convincing success of the poetry covers the argument". But this is not at all an adequate explanation. It is rather the peculiar style of the poetry that produces this effect — a style which, among other qualities,[1] depends upon repetition of words and

1. The other qualities of Wordsworth's style which, in varying degrees, he shares with other poets, such as the immense power of suggestion of his words and so forth, are not discussed here, the object of this note being mainly to point out what *distinguishes* Wordsworth's manner of writing from that of other poets.

phrases, recurrence of ideas, balance of poetic statements, upon presenting glimpses, then enlarging them in a kind of explanatory manner that resembles exhortation and argument. In this sense Wordsworth can be described as a master of rhetoric in poetry : we read and enjoy him; we are convinced by his argument for the simple reason that, through the ingenious effect of the style, we are not allowed to question it. *The Prelude* is full of examples of this style.

Yet this method of Wordsworth's is not merely a stylistic trick. Like all peculiarities of genuine style, it is the expression of a habit of mind, an attitude to experience which Wordsworth cultivated systematically within himself. Perhaps we shall be better able to understand this point if we compare Wordsworth's use of repetition in any of the foregoing passages with that of a poet who uses the opposite method like Hopkins, for instance. In *The Wreck of the Deutschland* we read

The frown of his face
Before me, the hurtle of hell
Behind, where, where was a, where was a place?

The repetition here has the affect of a fugue; it is cumulative and incremental. It is the result of the poet's immediacy of feelings. The poet is not trying to reproduce his experience ; the experience in all its intensity is there, one almost imagines, at the time of writing, and by repetition the poet seems to be wrestling with words to define it. The effect it produces upon the reader is a *sudden* awareness of the spiritual agony the poet is undergoing. In Wordsworth, on the other hand, repetition is used to invoke *gradually* the feeling of "the unknown modes of being". This is important, for Wordsworth, generally speaking, is not a lyrical, but a meditative poet. His peculiar quality of coaxing the experience, suggesting it in parts, of stating the idea, then repeating it, either in the same words or in a different form, then enlarging upon it — such method is that of someone recollecting, rather than actually passing through the experience.[1]

1. It is not without significance that much of Wordsworth's output is actually poetry of recollection and deals with memories of the past, especially childhood memories.

Poetry, Wordsworth says, "takes its origin from emotion recollected in tranquillity." In some respects this is a valuable theory[1] since it safeguards the poet against the danger of being emotionally blinded. If recollected in tranquillity the overwhelming excess of emotion in the experience (and the part assigned to emotion and passion is paramount in Wordsworth's theory and practice) will not be able to cloud the poet's vision — a thing which it would be more likely to do if the poem was written at the same time as, or rather, immediately after, the experience. Such a theory seems to be partially aware of the importance of that detachment which is requisite for the production of great poetry, what Coleridge calls "the utter *aloofness* of the poet's own feelings from those of which he is at once the painter and the analyst". By recollecting the feeling the poet somehow adopts the attitude of a spectator towards himself. Hence the rather paradoxical quality of Wordsworth's poetry. Although it is all personal in the sense that the poet never refrains from using the "I", it is still impersonal poetry, and indeed it would be wrong to label Wordsworth a "romantic" poet if be romanticism we meant mere individuality and egocentricity. Compare the following passage from *The Prelude*

When, from behind the craggy steep still then
The horizon's bound, a huge peak, black and huge,
As if with voluntary power instinct
Upreared its head. I struck and struck again,
And growing still in stature the grim shape
Towered up between me and the stars, and still,
For so it seemed, with purpose of its own
And measured motion like a living thing,
Strode after me. With trembling oars I turned,
And through the silent water stole my way
Back to the covert of the willow tree;
There in her mooring-place I left my bark,—
And through the meadows homeward went, in grave
And serious mood.

---

1. The theory no doubt has its limitations which it would be out of place to point out here; but it served its purpose as far as Wordsworth was concerned. Most of his great poetry was written with surprisingly strict conformity to it.

with this passage from Shelley's *Alastor*

Startled by his own thoughts he looked around.
There was no fair fiend near him, not a sight
Or sound of awe but in his own deep mind.
A little shallop floating near the shore
Caught the impatient wandering of his gaze,
It had been long abandoned, for its sides
Gaped wide with many a rift, and its frail joints
Swayed with the undulations of the tide.
A restless impulse urged him to embark
And meet lone Death on the drear ocean's waste ;
For well he knew that mighty Shadow loves
The slimy caverns of the populous deep.

In the second passage, though the poet uses the third person, we continuously feel that he cannot lose sight of himself. In the first, however, the poet is speaking in his own person, and yet we feel that he is at a sufficient distance fram that person he is describing: the vision is clear, the tone is that of one not confusedly disturbed at the time of writing, the emotion is that of a "tranquil" and "pensive" mood, a mood of recollection. It is marked by inward "depth", not "tumult", and it has the dignity of what belongs to the past. Even in his poetry that seems intensely personal we find the depersonalizing process of recollecting at work. Consider, for instance, his *Lucy Poems*, the one in particular which begins with

She dwelt among the untrodden ways

The single emotion is here given a serentiy, a crystal-like quality and an air of mystery. The method is one of "tranquil" recollection, and the mood is expressed in the usual style of Wordsworth which relies largely upon repetition and parallelism of words and ideas and the effective use of contrast and evocative rhythm.

No discussion, however brief, of Wordsworth's style in relation to his theory should ignore his attitude towards poetic diction. That he did not follow his conception of "the language of poetry" in his practice has never been pointed out more clearly than by Coleridge in his *Biographia Literaria*. But his preoccupation with the subject is of course significant, for, after all. the poet, as Mallarmé truly remarks, does not write with thoughts but with words. The relationship between

the poet and the language of the time is therefore of vital importance; the poet, especially in an age of transition, has to consider this relationship and must know exactly where he stands. But Wordsworth's attack on poetic diction is only a part of his general attack on the stock-responses of the time whether attached to the language or to the subjects of poetry. In fact, in itself, poetic diction is not a bad thing, and every age has its own poetic diction. As it has once been put, it is a kind of anonymous poetry that expresses the common sensibility of the age. It only becomes dangerous when it ceases to express individual sensibility, when it develops into a facile and mechanical tool in the hands of the poet, or, in other words, when it hinders the poet's direct apprehension of reality. Hence the need for poets like Donne, Wordsworth and Eliot "to purify the dialect of the tribe." Wordsworth's achievement, however, is not simply that he purified the language of poetry and used simple words, though that is no mean contribution to the development of English poetry; his achievement lies in the original way in which he used these simple words. His greatness is his style.

THE EARLIEST FATIMID TEXTILE[1]

(Tiraz Al Mansuriya)

By

M. A. MARZOUK

In March 1936 Prof. Dr. Lamm gave as a present to the Museum of Islamic Art in Cairo, a piece of textile containing Arabic inscription.[2]

This unpretentious fabric (pl. I) attracted my attention by the puzzle it aroused when I read in its text the name of the Fatimid Khalif Al Mu'izz and the date 345 H. i.e. 13 years before this Khalif conquered Egypt, and remembered that it was found in Egypt, and that it is made of cotton and not of linen.

The occasion of this congress presents rather a good opportunity for a trial to explain these obscure points which may throw lights on other Islamic textiles.

Dr. Lamm states clearly in his book, "Cotton in Medieval Textiles of the Near East" that this fragment is made of undyed close dressed cotton,[3] but owing to the doubts of some of the authorities in the Museum, I succeeded through the kindness of Dr. M. Mustafa, the director of the Museum and Mrs. Wafiya the keeper of the textile department to send a sample of the piece to be examined in the laboratory of the Egyptian Antiquities Department. Dr. Zaki Iskandar, head of the laboratory, wrote to me that the sample was microscopically examined and showed that it agrees with the structure of Cotton.

---

1. This paper was read in the 24th. International Congress of Orientalists, Munchen, 1957.

2. This piece is 20.5 × 82 cms. and is registered in the Museum of Islamic Art, Cairo, under No. 13165.

3. Cotton in Medieval Textile of the Near East, Paris, 1937, p. 96—99, pl. XVI C.

It contains two lines of inscription embroidered with coloured silk. The stitches of the upper line are missing in nearly all of it and through the very faint traces one can hardly read the following words which were previously read by Dr. Lamm :

...أبي تميم الامام المعز لدين الله أمير المؤمنين صلوات الله عليه وعلى آبائه الطيبين وأبنائه الأكرمين وسلم.

This text which includes the usual Fatimid formula is repeated in the lower line.

This lower line is still clear in many places. It does not extend across the whole fabric but it is complete in both ends. It is somewhat long and so I am going to divide it into four parts.

Thanks to Dr. Lamm for the reading of the first part, (pl. II). I agree with him in every word and in the restoration he did. The formula is quite familiar on Abbasid as well as on some Fatimid textiles. It reads as follows :

بسم الله الملك الحق المبين وصلى الله على [محمد] خاتم النبيين وعلى آله الطيـ[ـبين]

"In the name of God, the King, the Manifest Truth, may God bestow His blessings upon [Mohamad] the Seal of the Prophets and on his good family".

*
* *

In the second part (pl. III) there are some differences between Lamm's reading and the reading I suggest. I am going to read this part word by word to show these differences :

"Blessing from God and beatitude and wealth" بركة من الله [وغبـ]ـطة ويسر

Here I have to draw the attention to the reading of the last word by Lamm, he read it نصر and put a queery after it, which shows that he was not sure of his reading. In fact there is no ص in the word and I guess it is يسر i. e. wealth. After this word comes a word which neither Lamm nor myself could perfectly read. Very probably it is "pleasure - سرور" as Lamm suggested. There is no doubt about the reading of the following two words "Preservation and happiness— سلامة وسعادة", but the word that comes after these was read by Lamm as دلالة "significance"; I think it sould be read جلالة "majesty". This

reading fits perfectly with the letters embroidered and with the meaning of the whole text. The word عصمة "infallibility" that comes after, is quite clear, but the word which follows it was read by Lamm as "عبادة" with a queery after it. To me it should be read as " تأييد " i. e. support. This reading fits perfectly with the letters embroidered and also with the meaning of the text. The last word in this part was read be Lamm as فتح, but the letters embroidered are more than the three letters needed for this word, I suggest reading this last word as توفيق i. e. success and thus the whole text of this part can be read thus :

بركة من الله وغبطة ويسر وسرور ؟ وسلامة وسعادة وجلالة وعصمة وتأييد وتوفيق

"Bleassing from God and beatitude and wealth and pleasure and preservation and happiness and majesty and infallibility and aupport and success".

* * *

The third part (pl. IV) which includes the name of the Khalif and the first part of the usual Fatimid Formula runs as follows :

لعبد الله ووليه معد أبي تميم الا [مام المعز لدين الله] أمير المؤمنين صلوات الله عليه

"To God's slave and vicar Ma'dd Abi Tamim, the imam al Mu'izz Ledin Allah Commander of the faithful. The blessing and salvation of God be upon him".

Unfortunately the text is destroyed in the middle, but the lost words were perfectlv restored by Dr. Lamm.

* * *

The fourth and last part of the inscription (pl. V) begins with the rest of the Fatimid formula after which the piece is much destroyed and after the destruction one can easily read the date. The existing text reads thus :

وعلى آبائه الطـ[ـيبـ]ـن [و] أبنائة الأكرمين وسلم تسليما مما ... سنة خمس أربعين ثلثمائة

"And on his pure ancestors and his generous descendants of what.........in the year 345".

It shoud be noted that the embroiderer failed to copy the word الطيبين correctly — the second ى is dropped —, that he forgot or omitted the و before the word ابنائه , and that he embroidered the hundred of the date in a very small size. This may show that he lacked necessary care and skill. The gap in the text caused by the destruction of the piece was restored by Dr. Lamm as [مما عمل بطراز م]رو "of what was made in Tiraz Marw". His restoration of the word مرو needs some discussion.

I examined the piece carefully and made an alphabet of its inscription (pl. VI) through the kindness of Mr. Yousof Shukry, Draughtsman of Alexandria University. The embroidered inscription is in chain stitch with coloured silk, that of the upper line seems to have been made in black silk, while that of the lower line is in red silk.

The inscription is in Kufic writing of medium size, except the hundreds of the date which is embroidered in a very small size as it is stated before. The letters are elegant and well balanced and one can easily perceive the ornamental tendeneies of the weaver.

The style of the inscription preserves some typical features of that characteristic of the Eastern tiraz, but it does not correspond in general to that tiraz.

I did not find the ر "R" and و "W" after the hole that precedes the date as suggested by Lamm, what I found there was two letters attached to each other namely an initial ب "B", ت "T", ث "TH" ن "N", or ي "Y" together with a final ه "H". This shows that مرو Marw which was suggested by Lamm as the location of the factory where this piece was made cannot be accepted if we trust the lettering embroidered on the piece. Lamm says that this conjectural reading of the word مرو "Marw" is based on comparisom with the same name as inscriped on other pieces of textiles, but this camparison failed to convince me of his reading and it seems that he himself was not sure of it because he says elearly "whether one accepts it or not, there can be no doubt for technical, epigraphical and paleographical reasons about this textile having been made in Iran probably in Khorasan province."

Unfortunately Lamm did not explain these technical, epigraphical and paleographical reasons which induced him to attribute the piece to Iran.

The technieal and paleographical reasons can be easily deduced when we remember that there are some historical and archaeological justifications for this attribution : the fragment is made of cotton which is considered to be a speciality of Iran; its embroidery is in the chain stitch which is commonly employed in Asia and its inscription shows some epigraphical features which may connect it with the tiraz production of Iran.

As for the epigraphical reasons which Lamm did not point out, I am in fact unable to deduce. When I read carefully the text embroidered on the piece, I became more convinced that it is not produced in Iran. The several invocations embroidered here are not familiar on the products of that country, on the contrary we find such inclination to use many invocations in the Western Part of the Moslim World, and it is sufficient to refer you to the Arabic texts carved on the ivory objects of the Umayad Khalifate of Andalusia, which are dated within the fourth and fifth century after Higra[1], and the Arabic text embroidered on the Coronation Mantle made in Sicily in the first half of the sixth century after Higra.[2]

With this technical and paleographical reasons together with the epigraphical reasons which I failed to know — Dr. Lamm, as far as I can imagine, read the text on the piece under discussion and conjured Iran as the place of production. He then began to sustain this Persian origin by referring to two examples bearing the name of Al Mu'izz : the first is the ivory box excavated at Carrion de los Condes and now in the Archaeological Museum of Madrid, and the second is the blue silk map which contained the name of Al Mu'izz together with the date 353 H., and which was among the treasures of the Fatimid Khalif Al-Mustansir that were dispersed in Cairo between 453 and 463 H. and lost for ever.

---

1. Jose Ferrandis, Marfiles Arabes de Occidente, Nos. 4, 6, 8, 11, 19, 27. Vol. I.

2. This Coronation Mantle was made in Sicily to Roger II, and was inherited by his daughter who was married to one of the Emperors of the Holy Roman Empire. It was worn by the Emperors of this Empire on their Coronation day and then it found its way to the Ancient Imperial Treasure in Vienna where it is exhibited. For the Arabic text see, Répértoire Chronologique Arabe, Tome VIII, p. 184.

Both examples do not, in fact, throw any light on the question of origin of the piece under discussion. The ivory box was made in المنصورية Al-Mansuriya) — capital of Al-Mu'izz in Tunisia by an artisan originally from Khorasan according to the inscription it contains.[1]

The blue silk map was not made in Iran to Al-Mu'izz but was made of Iranian silk because al-Maqrizi says clearly that Al-Mu'izz gave orders to make it in the year 353 H; and has not mention the place of production.[2]

It is thus clear that both examples do not give any help to assign the precise localization of the Fatimid fabric with which we are dealing.

But if Iran should be excluded, what about Egypt where the piece was found ?

To answer this question we should remember that the Khalif Al-Mu'izz whose name is embroidered on this piece was the fourth of the Fatimid Khalifs who ruled in North Africa. Their capital was first at Qayrawan then at Mahdiya and at last in al-Mansuriya to which we previously referred. In 341 H. Al-Mu'izz came to the throne and in 358 H. he succeeded in conquering Egypt by his general Gawhar. This fabric is clearly dated in 345 H. i.e. 13 years before the conquest of Egypt. It is hardly believable to imagine that such a fabric didicated to this Fatimid Khalif and bearing the usual Shi'ite protocole can be produced in Egypt which was still under the government of the Abbasid Khalif Al-Muti' المطيع (324 - 363 H.)

It is very difficult to ignore or even to lessen the importance of the political tension between the two rival Khalifates, such a political factor played a prominent role either in Iran or in Egypt or in any other part especially in those days.

---

1. بسم الله الرحمن الرحيم نصر من الله وفتح قريب لعبد الله ووليه معد أبي تميم الامام المعز [لدين الله] أمير المؤمنين صلوات الله عليه وعلى ابائه الطيبين وذريته الطاهرين ما أمر بعمله بالمنصورية المرضية صنعة ا ... د الخراساني.
For its picture see Ferrandis, op. cit., Vol. II, p. 127, 128.

2. The exact words of Maqrizi are: "كان المعز لدين الله أمر بعمله سنة ثلاث وخمسين وثلثمائة" (Khitat Vol. I P. 417, edit. Bulaq)·

Thus Egypt should also be excluded and we have to think of another place of production. Perhaps a tiraz hitherto unknown to us produced this piece.

I feel very much inclined to think of a Tunisian tiraz. This inclination is not without reasons, This fabric is dated 345 H. when Al-Mu'izz (341-365 H.) had his seat of government in Africa, i. e. in the province which is now called Tunisia and which was formed by the Romans after the conquest of Carthage.

In carthage — which was transplanted to near by Tunis after the Arab Conquest — there was, during the Byzantine period a gynaceum, i.e. an imperial silk weaving factory which was a government institution with a high official at its head. As the Arabs used not to make any radical change in the industrial domain in the countries they conquered, they adopted that institution and gave it the Arabic name (Dar-el-Tiraz) دار الطراز [1]

From Egypt came a material evidence for the existence of this Tunisian Tiraz. It is a silk fabric attributed to Marwan the second (127-132 H.), the last of the Umayyad Khalifs of Damascus. It is now in the Whitworth Art Gallery in Manchester and it contains an Arabic inscription embroidered in yellow silk along a plain red band which records that the stuff was made in طراز أفريقية (Tiraz Afriqiya)[2]

Now, why do we seek for the place of production of this piece outside Tunisia? We possess historical evidence for the existence of a gynaceum there[3], and we also possess a tangible evidence from the Eastern Umayyad Khalifate namely that silk fabric in Manchester to which I have just referred.

In fact, there is nothing to prevent me from believing that this African Tiraz continued to exist up till the Fatimid period when the province became the seat of a rival Khalifate not only to the Abbasid

---

1. Marzouk, History of Textile Industry in Alexandria, pp. 7, 47, 49, 71, 72, Alexandria University Press, 1955.

2. Kendrick & Guest, The Earliest dated Islamic Textiles, Burlington Magazine, Vol. 60, April 1932, p. 85.

3. Day (Florence). The Tiraz Silk of Marwan, Archaeologia Orientalia in Memoriam Ernest Herzfeld 1952, p. 39-61.

Khalifate in the East, but also to the newly born Umayyad Khalifate in the West. It is very probable that this tiraz moved to the capital of the province from Qayrawan to Mahdiya and then to Al-Mansuriya[1] where I believe that this fabric and all other fabrics bearing the name of Al-Mu'izz with a date preceding his conquest of Egypt were made[2].

This suggestion fits perfectly well with the two letters remaining from the destroyed name of the tiraz, in the piece under discussion. It saves the trouble of trying to find an explanation for making a Fatimid fabric in an Abbasid factory.

As for the raw material, the technical methods and ornamental motives, we have to bear in mind the wide currency of these things in the Moslim World in the Middle Ages.

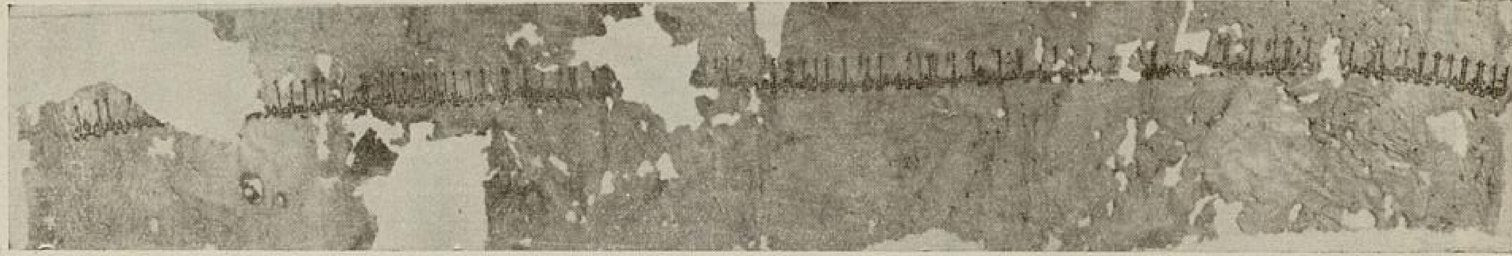
If my conclusions prove to be correct, and I hope so, then this fabric is the first known example of Tiraz al-Mansuriya. On the othre hand if these conclusions are not convincing, then there is not the least doubt that this fabric is the earliest dated Fatimid textile.

---

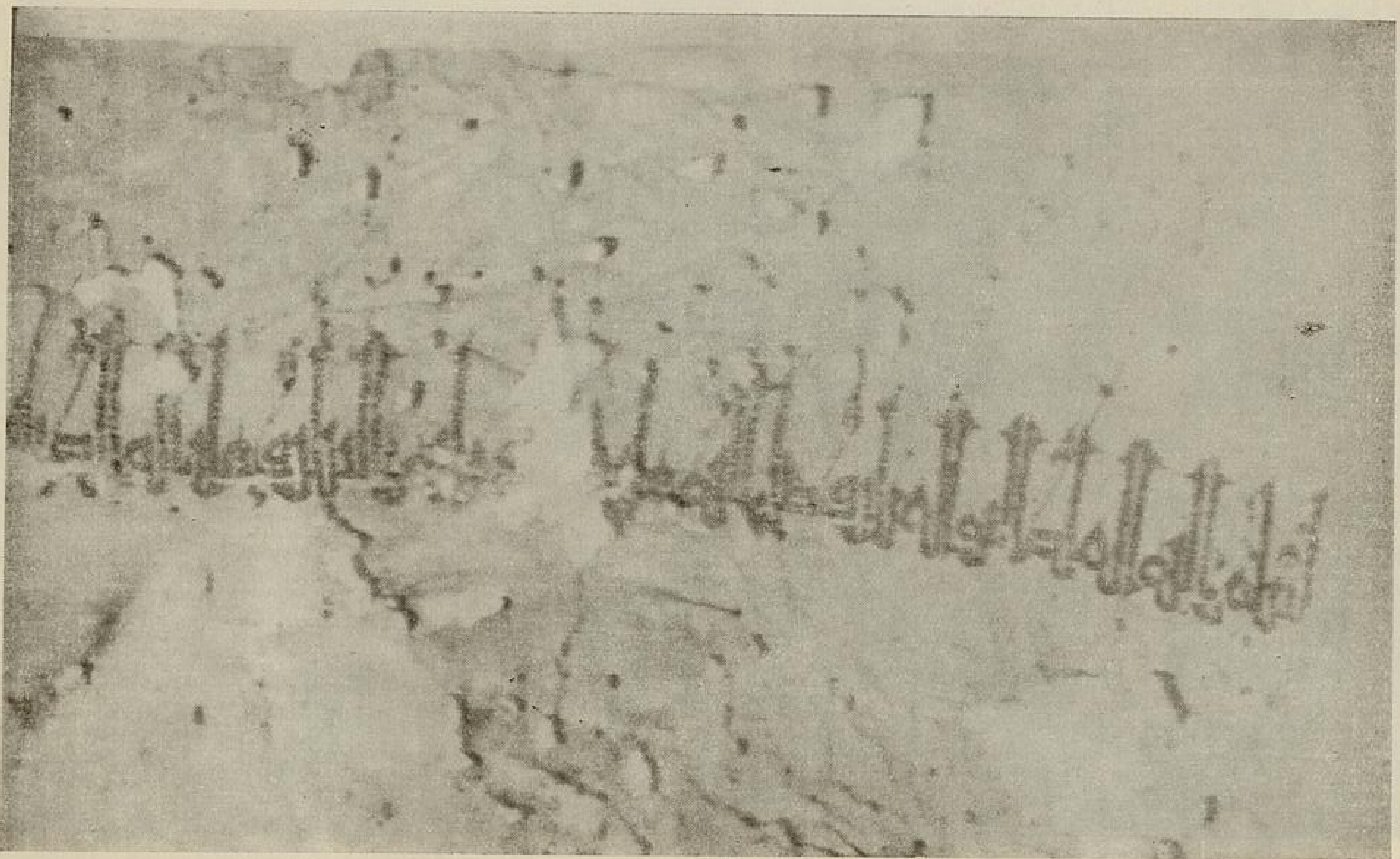
1. For the foundation of Al Mansuriya see, Ibn 'adhari, Al Bayan Al Mughrlb fi Akhbar Al-Maghrib, vol. I, p. 312, Beyrut, 1950, and Ibn Taghr Bardi, Al Nujum Az-Zahira, vol. 3, p. 298, 308, Cairo, 1932.

2. There are two pieces with the name of Al-Mu'izz dated before his conquest of Egypt, one in Benaki Museum, Athens. with the date 357 H., and the other in the Textile Museum in Washington dated 355 H. The first is published by M. Et. Combe in M.I.F. Tome LXVIII — Melanges Maspero, vol. III p. 260, pl. I. The second is published by Dr. E. Kuhnel in the Catalogue of Dated Tiraz Fabrics in the Textile Museum, Washington, D.C., National Publishing Company, 1952.

Plate I

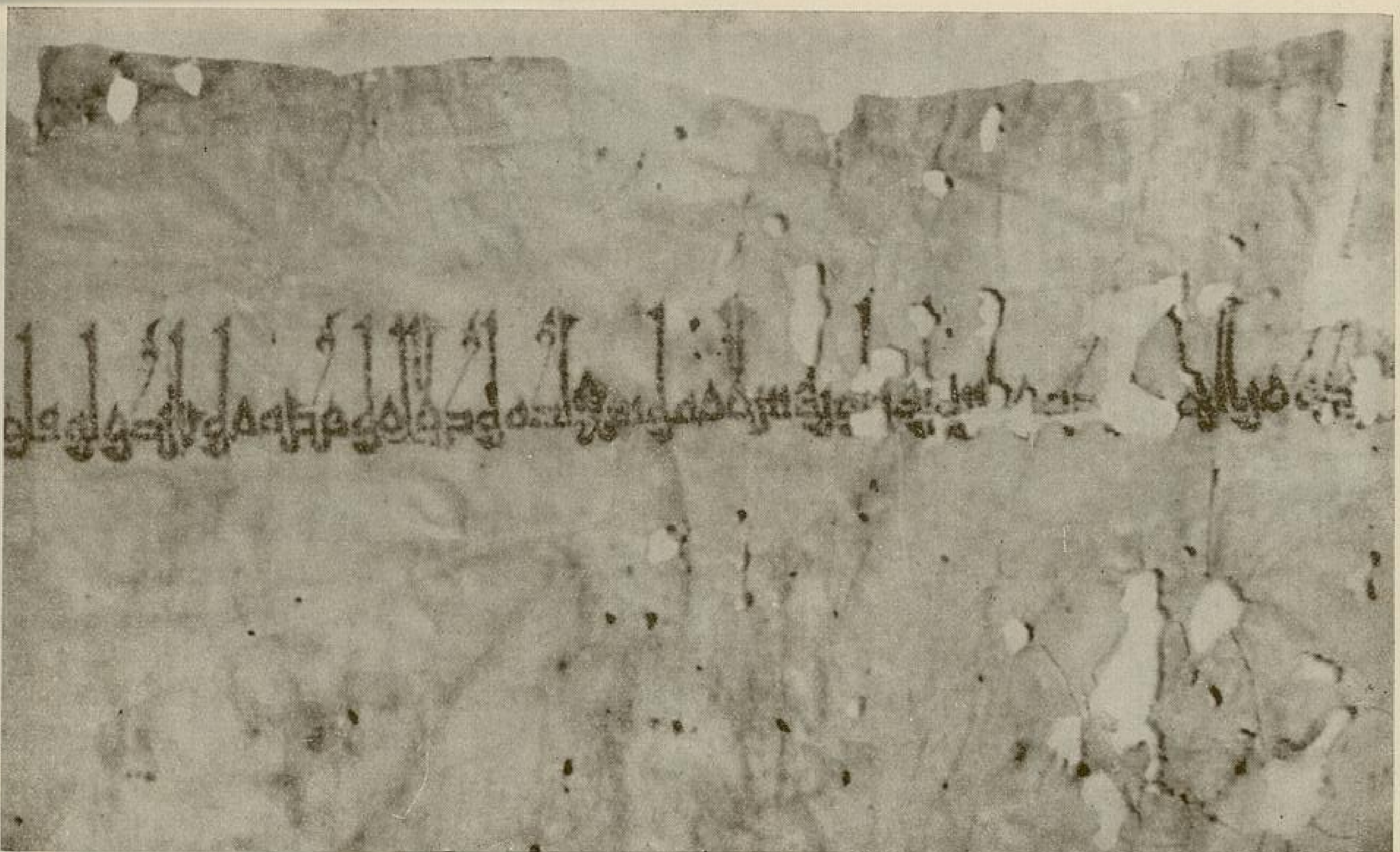


A cotton fabric in the Museum of Islamic Art in Cairo
containing Arabic Inscription in the name of Al Mu'izz Ledin Allah, 345 H.



The first part of the cotton fabric. The text is :

بسم الله الملك الحق المبين و صلى الله على [محمد] خاتم النبيين و على آله الطي[بين]



The second part of the cotton fabric. The text is :

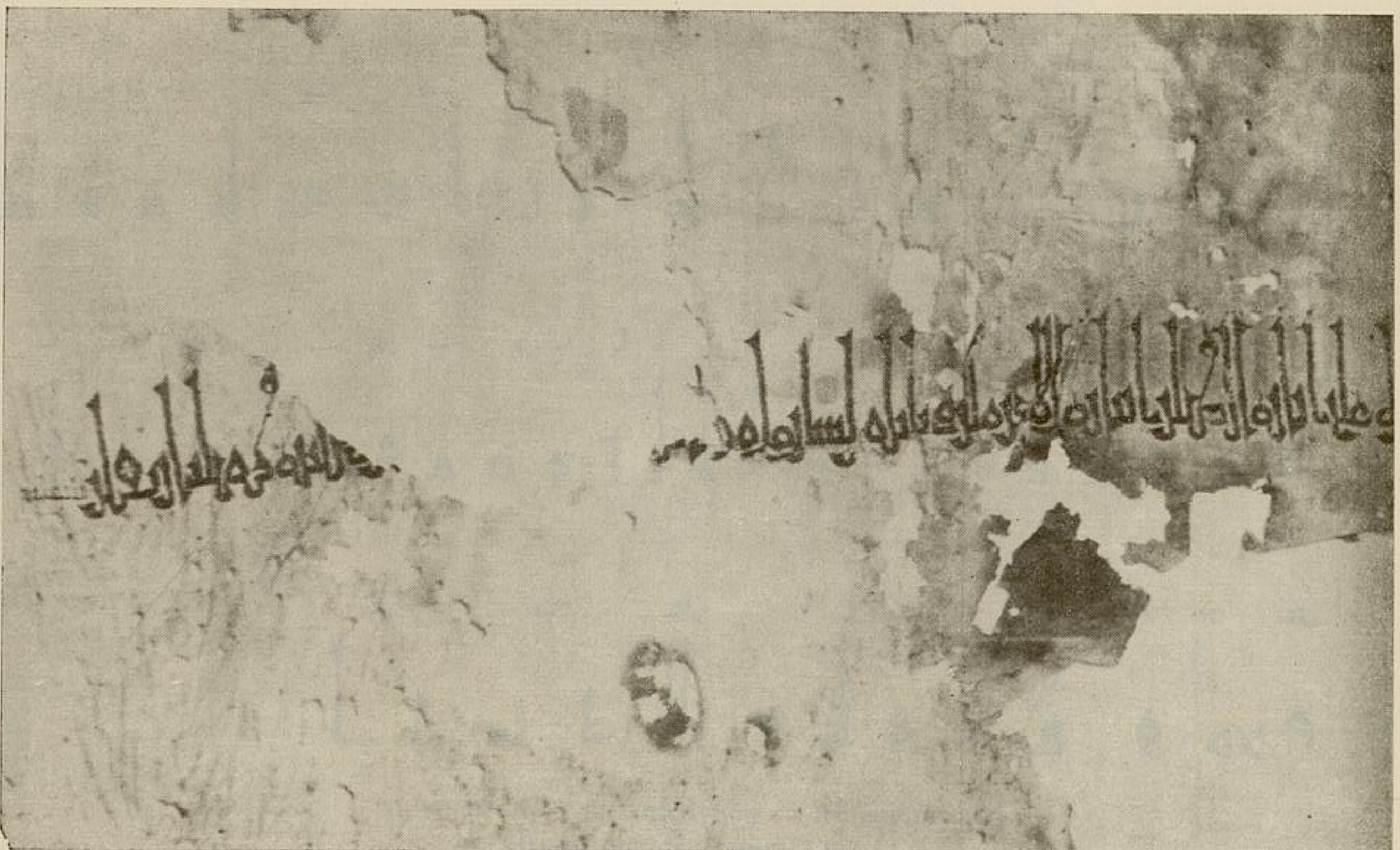
بركة من الله [وغب]طة ويسر وسرور ؟ وسلامة وسعادة وجلالة وعصمة وتأييد وتوفيق

Plate IV



The third part of the cotton fabric. The text is :

لعبد الله ووليه معد أبي تميم ا[امام المعز لدين الله] أمير المؤمنين صلوات الله عليه



The fourth part of the cotton fabrie. The text is:

وعلى آبائه الط[يب]ن [و] أبنائه الأكرمين وسلم تسليما مما ... سنة خمس أربعين ثاثمئه



An Alphabet of the inscription on the cotton fabric,
drawn by Mr. Yousof Shukry.

LAMARTINE : SES IDEES SUR L'ART ET LA LITTERATURE

Par

LOTFY FAM

A. — L'ESTHETIQUE DE LAMARTINE

1. Le Beau et l'Art

Puissance, mystère, divinité, tout est dans la beauté et elle est partout. "La beauté, dit Lamartine, est la royauté de la nature".[1] Elle est, d'ailleurs, "absolue en elle-même".[2] Ceux qui prétendent que la beauté est arbitraire, en ont une conception "courte".

Le beau idéal : "Il n'y a [rien] de complètement beau que ce qui est idéal"[3] — et "l'idéal n'est que de la vérité à distance".[4] Le beau, pour Lamartine, est essentiellement lié au *vrai.* "J'abhorre le mensonge, dit-il, et l'effort en tout, mais surtout en admiration".[5]

---

1. *Cours Familier de Littérature,* T. 9, Entretien 49, p. 7. — cf. Entretien 16 p. 322. Par la suite, cet ouvrage sera désigné par l'abréviation : *C.F.L.*

2. *C.F.L.* Ent. 16, p. 321. La beauté, ajoute Lamartine, "résulte de quelques rapports mystérieux entre la forme et le fond de toutes les choses morales ou matérielles, rapports qui ont été établis par Dieu lui-même".

3. *Voyage en Orient,* I, 97. — Par l'abréviation : *V. en O.*, nous désignons l'édition de 1845.

Chateaubriand consacre un chapitre du *Génie du Christianisme* — 1802, T. II, 188-190, à la théorie du beau idéal. Ainsi, Chateaubriand dénonce le désir de tout peindre et estime que le beau idéal est, avant tout, l'art de "choisir" et de "cacher". Voir A. Poirier, *Les Idées artistiques de Chateaubriand,* Thèse, Paris, 1930, p. 35.

4. Cité par Deschanel, *Lamartine,* T. II, p. IV.

5. *V. en O.* I, 119. — Selon Platon, le beau n'est que "la splendeur du vrai"— cité par Lamennais qui ajoute: "Le Beau et le Vrai étant identiques par leur essence, point de beauté sans vérité..." (T. III, 462-64) Voir Le Hir, Thèse, p. 3, 7. — V. Cousin remania son cours professé en 1836 et publia son ouvrage séduisant "*Du vrai, du beau et du bien*" (1853). Il avait commencé en 1825 une *Traduction de Platon* qu'il acheva en 1840.

Mais, "dans ce triste monde", on est parfois obligé de recourir à l'imagination, pour ne "rien voir au grand jour du soleil, à la lumière du présent; [...] l'illusion en toutes choses est un élément,[1] du beau, excepté en amour et en vertu".[2]

Selon lui, l'imagination est loin d'être du mensonge. Au contraire, "l'imagination de l'homme est plus vraie qu'on ne le pense; elle ne bâtit pas toujours avec des rêves, mais elle procède avec des assimilations instinctives de choses et d'images qui lui donnent des résultats plus sûrs et plus évidents que la science et la logique".[3] — Non content de ce que la nature visible lui offre, il se laisse emporter par son "imagination dépassant toujours la réalité".[4]

"Mon imagination, écrit-il ailleurs, qui va toujours trop loin [...] me ménage sans cesse de tristes surprises : elle promet plus que la réalité ne peut tenir!".[5]

Dans son culte du beau, y a-t-il une volonté réellement consciente de sa part ? Faguet nous dit que Lamartine "a la faculté de ne point voir le laid, et qu'il vit dans l'illusion éternelle de la beauté"[6]. — Mais, c'est presque malgré lui, c'est le mouvement instinctif de son âme. Il s'élance d'un plein vol et sans effort vers le plus haut degré de l'échelle du beau et "la matière vue de si haut est comme le ciel vu d'en bas : elle se teint d'azur".[7]

On peut se demander aussi si le sentiment du beau chez lui n'est pas au fond une "négation du réel", selon l'expression de Cousin[8] — ou

---

1. Dans le manuscrit, Lamartine avait écrit: "un élément *indispensable...*"

2. *V. en O.* I, 97. — "L'histoire des hommes, ajoute-t-il, a besoin des nuages du passé et des prestiges de la distance pour attacher et séduire nos pensées.—"

3. *V. en O.* I, 382, 383.

4. *Ibid.* I, 476.

5. Cité par R. Doumic: "*Carnet du voyage en Italie*", dans le *Correspondant* du 25 juillet, 1908, p. 278.

6. Faguet, *XIXe siècle*, p. 84, 85.

7. *Ibid.* p. 86.

8. "L'idéal, écrit Cousin, dans le beau comme en tout, est la négation du réel, et la négation du réel n'est pas une chimère, mais une idée." (*Du Beau réel et du Beau Idéal*, 1818) dans *Fragements Philosophiques*, éd. 1826, p. 348. - cité par M. Matoré : *Art et Artiste*, p. 125.

plutôt un "art de choisir et de cacher"[1], selon la définition du beau idéal par Chateaubriand.

Mais, c'est inconsciemment encore qu'il "choisit" le beau et qu'il "cache" le laid si bien que lorsqu'on lit ses descriptions et ses portraits, on a l'impression qu'il est "bien décidé à marcher de surprise en émerveillement".[2]

Lamartine nous montre, néanmoins, qu'il a conscience de sa prédilection pour le beau : "Je ne veux voir, dit-il dans le *V. en O.*, I, 119, que ce que -Dieu ou l'homme ont fait beau; la beauté présente, réelle, paplable, parlante à l'lœil et à l'âme." Ce ton décidé reparaît vingt ans plus tard : "nous ne citerons, dit-il, que les belles choses" [3]— Et les laides! se demande-t-on : " Les mauvaises n'ont pas besoin d'être jetées à l'oubli, elles meurent d'elles-mêmes."

Sainte-Beuve[4] rapproche cette conception de Lamartine de celle de Wordsworth qui pense que "le poète est sur terre pour revêtir par le langage et par le nombre tout ce que l'âme aime et admire." Mais, ce qui distingue l'idéalisme lamartinien, c'est qu'au lieu d'être un art de raffiner les choses, c'est uniquement une manière de les sentir. Voilà son originalité.

Le beau est étroitement lié à l'admiration et plus particulièrement chez lui; car les jugements et les impressions se fondent tout naturellement dans son esprit. Ainsi, accorde-t-il une place éminente à l'admiration, "la plus sublime des facultés de l'homme" (*C.F.L.*, Ent. II, p. 97). "Il n'y a rien, écrit-il encore plus loin, de plus grand que

---

1. " Toujours cachant et choisissant, retranchant ou ajoutant [les poètes] se trouvèrent peu à peu dans des formes qui n'étaient plus naturelles, mais qui étaient plus belles que celles de la nature; et les artistes appelèrent ces formes *le beau idéal.* On peut donc définir le beau idéal : *l'art de choisir et de cacher.*" *Génie du Christianisme, O. C.*, XIV, p. 305. — cf. Walker, p. 51.

2. R. Doumic, *Loc. cit.* — cf. la note de Ch. Salzani dans la *Revue de Paris* du 15 oct. 1938, p. 478, 479.

3. *C. F. L.*, Ent. II p. 97.

4. Sainte-Beuve : *Portraits Contemporains*, I, 241. Il ajoute que Lamartine atteint les hauteurs du beau idéal, " d'un seul essor, en vue de tous", tandis que Wordsworth, pour y arriver, "se dérobe par des circuits nombreux, compliqués". — Cf. les mêmes pages dans La *Revue Des Deux Mondes* du 1er mars 1836, p. 624, à propos de *Jocelyn*.

l'admiration ; elle est plus grande même que le génie ; car elle est le génie désintéressé de soi-même, l'amour pour l'amour..., la charité parfaite transportée du christianisme dans l'art, le beau pour le beau." (*C. F. L.*, T. 13, Ent. 76, XXXVII, p. 228).

Peut-être y aurait-il derrière le choix du beau et du grandiose une idée qui lui tient à cœur : la nature image de son créateur. Ainsi, il ne veut nous faire voir que les paysages dignes de Lui : "il faut faire voir, écrit-il dans le *V. en O.* (I, 518), à l'âme jeune, les grandes et belles scènes de la nature, pour que l'image qu'elle se forme de son auteur soit digne d'elle et de lui ! " D'ailleurs, "cette beauté physique et matérielle se traduit pour elle [l'âme jeune] en sentiment de *beauté morale*" (*ibid.*)

Sainte-Beuve ne manquera pas, dans ses *Poisons*[1] d'attaquer cruellement cette attitude de Lamartine : "Tous ceux qui approchent Lamartine s'accordent à dire que c'est le moins franc, le plus menteur des hommes. [. . .] Il y a en ce monde le bien et le mal, le vrai et le faux; le propre de Lamartine est de ne ressentir bien vivement et de ne discerner ni l'un ni l'autre, mais de les confondre dans des flots de vaste éloquence. C'est un élève des Jésuites, il n'a rien de Pascal."

En le traitant ainsi, Sainte-Beuve critique l'écrivain. il oublie l'homme et son âme.

Le beau idéal est le rêve de l'artiste; celui-ci achève "par l'imagination l'œuvre de Dieu !"[2] mais il faut que l'intervention de l'artiste soit délicate et insensible. Ce beau idéal, l'artiste "qui en approche le plus dans l'éloquence ou dans la poésie, est le maître de de la raison, du cœur ou de l'imagination des hommes."[3]

Mais, pour atteindre à ce degré, l'artiste doit s'élever au-dessus de la région des sensations, jusqu'à la région de la pure intellectualité ; c'est là que l'homme "cesse, pour ainsi dire, d'être homme pour devenir artiste."[4]

---

1. Sainte-Beuve, *Cahiers Intimes Inédits (Mes Poisons)* p. 85 — Sur Lamartine p. 79-89. éd. V. Giraud, Paris, Plon-Nourrit, 1926, in 18, XIX - 239 p.

2. *C. F. L.* T. VI, Ent. 36, p. 412. — Sainte-Beuve est plus précis ; "s'il faut presque toujours que l'art intervienne pour accomplir ce qui n'est que commencé et épars dans la nature [...] il ne faut jamais qu'il lui prête "main-forte", pour ainsi dire." *(Chateaubriand et son groupe littéraire, I, 209).* Pour Gautier, l'art ne doit pas 'reproduire la nature, mais l'apparence et la physionomie de la nature. Tout l'art est là". Cité par Sainte-Beuve: *Nouveaux Lundis,* VI, 322.

3. *Ibid.*

4. *C. F. L.,* T. VII, Ent. 41, p. 378.

Le beau en littérature, c'est de toucher le cœur. "Le grand artiste se dissèque intrépidement lui-même pour peindre, pour sculpter, ou chanter les palpitations les plus douloureuses de ses fibres sans les sentir pendant qu'il les dénude à tous les yeux."[1] Il ne faut donc pas que le pathétique dégénère en torture ou en grimace. Même dans la douleur, l'artiste doit toujours "conserver la beauté". (*Ibid.* p. 379).

"L'imitation de la nature, écrit-il à Stendhal, le 19 mars 1823, n'est pas le seul but des arts; le beau est avant tout le principe et la fin de toutes les créations de l'esprit".[2] L'art et le beau[3], l'un n'existe pas sans l'autre. "Tout art véritable a pour objet le beau"[4] qui est "son élément éternel".[5]

Ainsi, Lamartine se manifeste partisan fervent de la théorie antique de l'art qui prône "la loi du beau" et la supériorité de l'art intellectuel par rapport à l'art des sensations.[6]

L'Art pour l'art : Il réfute énergiquement et catégoriquement la loi moderne qui professe "l'art pour l'art", hérésie et sacrilège "que quelques grands artistes de notre époque ont voulu" substituer à la

---

1. *C.F.L.* — Ainsi Lamartine trouve que le beau, dans *le Génie du Christianisme* "n'est pas du vrai beau encore [. . .] parce que cela enivre au lieu de toucher [. . .] parce que les larmes [qu'il nous fait verser] sont des larmes de nos nerfs et non pas des larmes de nos cœurs." Ent. 23, p. 435. — cf. T. 27, Ent. 161, p. 310. Lamartine s'explique le succès inattendu de ses *Premières Méditations* par le fait qu'il était "devenu plus sensible, plus sérieux et plus vrai. C'est là le véritable art: être touché, oublier tout art pour atteindre le souverain art, la nature." (Préf. des *Premières Méditations*, 2 juillet, 1849 — p. 18) — cf. *C. F. L.* T. V, Ent. 30, p. 396.

Plus tard, Pellissier reprochera à Lamartine cette conception : " Quand Lamartine dit que l'art véritable est d'être touché, il confond deux choses bien différentes : le véritable artiste est plutôt celui qui, dominant son émotion, l'exprime dans une forme parfaite." (*Le Mouvement Littéraire au XIXe Siècle*, p. 131). Il nous semble que Pellissier oubliait que Lamartine, dans sa déclaration, exigeait la sincérité de l'écrivain et condamnait l'artifice.

2. v. Robert (Pierre) *Les Poètes du XIXe Siècle*, p. 110 — Paris, Dupont 1899 in 12, 458 p.

3. Villemain, esprit hardi mais mesuré, exerçant une grande influence sur les romantiques de 1827, fut salué par *le Globe* comme "ami du beau sous quelque forme qu'il se présente". (cité par Canat, *La Littéraire Française au XIXe siècle* 1,50).

4. *C. F. L.* T. VI, Ent 36, p. 412. — "L'art, c'est la beauté" ... dit Gautier, *R. D. M.* 1er avril 1841, 4° série, T. II, p. 126.

5. *C. F. L.* T. X, Ent. 57, p. 190.

6. cf. *C. F. L.* T. VII, Ent. 41, p. 379.

"loi du beau dans l'art [...] en cherchant l'expression dans la seule vérité imitative [...] et en inventant ce paradoxe artistique et littéraire qu'ils ont appelé "*l'art pour l'art !*".[1]

Lamartine reproche à cette école de réduire l'art "à un calque servile de la nature[2], belle ou laide, sans préférence et sans "choix".[3] Elle célèbre "la théorie du laid [qui] est la parodie de la nature"[4]; "c'est un sophisme" que de placer "le beau en bas au lieu de le placer en haut".[5] D'ailleurs, "cette école ment à la morale autant qu'elle ment à l'art. [...] L'art véritable est le *Sursum corda* des sens de l'homme, comme la vertu est le *Sursum corda* de l'esprit et du cœur. [...] Le beau est la vertu dans l'art".[6]

Lamartine reproche encore à cette théorie de ravaler "l'art en ne lui donnant pour objet que lui-même" et de le réduire à "un jeu d'esprit, un matérialisme de mots".[7] Il doit être le "divin spiritualisme des pensées, la plus sainte aspiration de l'âme".[8]

---

1. *C.F.L.*, Ent. 41, p. 379. La théorie de l'art pour l'art a eu un vif succès entre 1840 et 1850. Parmi ses partisans, on compte : Laprade, Th. de Banville et surtout Gautier, le défenseur le plus convaincu de cette théorie dont il a atteint la perfection dans *Emaux et Camées* (1852). — "Impassibilité, objectivité, soumission à la vérité, tels sont les commandements de l'école de *l'art pour l'art*". Matoré, thèse, p. 198.

2. "Jetons bas ce vieux plâtrage qui masque la façade de l'art! proclame Hugo, il n'y a ni règles, ni modèles, ou plutôt il n'y a d'autres règles que les lois générales de la nature". (V. Hugo, *La Préface de Cromwell*).

3. *C. F. L.*, T. VI, Ent. 36, p. 412. Il ajoute que cette école "trouve autant d'art dans l'imitation d'un crapaud que dans la transfiguration de la beauté humaine en Apollon du Belvédaire".

4. *C. F. L.*, Ent. 41, p. 379.

5. *C. F. L.*, Ent. 36, p. 413.

6. *Ibid.* Cf. Lamennais, en 1843: "Le vice, en effet, et le laid se correspondent, s'appellent l'un l'autre par une affinité semblable à celle qui unit le Bien et le Beau". (*Amschaspands et Darvands*, p. 308-309) cité par Le Hir, thèse, p. 8,9.

7. C'est ce que Gautier a fait dans *Emaux et Camées* (1852) où il demandait ses effets uniquement à *la forme* des vers : "rien pour la pensée, ni pour le cœur, mais des études directes de la réalité" dans une forme très travaillée. Déjà, les disciples de Chénier, amants de l'Art pur, ranimaient vers 1830, la querelle entre l'idée et la forme. Rêvant d'une conciliation, *l'Artiste* écrivait en 1836 : "La forme, c'est le vêtement et la parure des arts dont la moralité est le but. La forme, c'est l'enveloppe de l'art dont la pensée est l'âme. La pensée et la forme, c'est l'art complet, l'art social".

8. *C. F. L.* T. VII, Ent. 41, XIX, p. 379,380. Cf. Lamennais qui trouve que l'art pour l'art est dénué d'intérêt: "Se figure-t-on un art qui ne soit bon à rien?" (*Esquisse d'une Philosophie*, T. III, 134) cité par le Hir, thèse p. 4.

Lamartine déclare enfin que "le plus grand artiste, en tout genre, n'est donc pas celui qui manie, avec le plus d'habileté technique, la phrase.[1] le son, le pinceau, le marbre, mais celui qui exprime le plus de cette essence divine, LE BEAU, dans ses ouvrages".[2]

Il précise ainsi sa théorie : "Notre théorie à nous, c'est *l'art pour le beau*"[3]. C'était la théorie des Anciens. "C'était la théorie d'Homère, la théorie de Platon, la théorie de Virgile. [. . .] Telle était aussi la pensée de Goethe : c'était l'idolâtrie du beau. Elever l'homme au beau, c'était selon lui, élever l'homme à la vertu." [4]

Par cette attitude, Lamartine se montre essentiellement classique et repousse catégoriquement le réalisme des romantiques. Mais, si la théorie de "l'Art pour l'art" entraîne la prédominance abusive de la forme, recherchée pour elle-même, et dépouille, pour ainsi dire, l'œuvre littéraire de toute idée, elle n'est pas dénuée de certains intérêts. Elle "a restauré le sens de la beauté dans une époque troublée par le mysticisme de l'art social et par les platitudes du réalisme. [Elle] a réagi contre la banalité odieuse de la littérature personnelle, caricature du romantisme, et [elle] a préparé cette magnifique renaissance de la poésie et du roman qui va triompher sous le second Empire." [5]

= A cette objection, Gautier répond par ce dialogue: "A quoi cela sert-il? — Cela sert à être beau. N'est-ce pas assez ? Comme les fleurs, comme les parfums." *(Préf. d'Albertus*, oct. 1832, T. I, p. 82, 83, cité par M. Bruneau T. XII, p. 259, n. 4).

C'est par réaction contre le romantisme lyrique que les partisans de cette théorie exaltent la forme et sa prédominance. Leur argument préféré s'inspire de la sculpture grecque. Un marbre vaut par la beauté des lignes, *même s'il n'exprime rien*. Leconte de Lisle et Flaubert reprendront cette théorie et chercheront à réaliser, par des mots, la beauté de l'œuvre littéraire. (v. Canat, *La Littérature française au XIXe Siècle.*, T. I, p. 155).

1 Cf. Lamennais: "... rechercher la forme pour la forme même, ou en d'autres termes, réduire l'Art à l'un de ses éléments, la forme pure, ce n'est pas le mutiler, c'est le détruire radicalement." (*Esquises d'une Philosophie*, p. 373-376).

2. *C. F. L.* Ent. 36, p. 413, 414.

3. *C. F. L.* T. VII, Ent. 41, XIX p. 379.

4. *C. F L.*, T. VII, Ent. 41, XIX p. 379 — 380.

5. Canat, *La Littérature française au XIXe siècle*, Paris, Payot, 1921, in 16, 2 vol. — T. I, p. 159.

La séparation des arts : "Chaque art a son langage"[1] avec lequel il parle à la pensée de l'homme et à son âme. De tous les arts, Lamartine préfère la musique car c'est l'art qui "se rapproche le plus de la parole". Phidias et Raphaël sont "deux grands littérateurs de la pierre ou de la toile qui ont parlé aux siècles par la main au lieu de parler par les lèvres."[2]

Mais, il se proclame catégoriquement pour la séparation des arts. "Ce n'est que pour le vulgaire, dit-il, qu'un art se popularise en se mésalliant. Que penseriez-vous de la sculpture qui emprunterait les couleurs de la peinture pour rendre les divines formes de Phidias plus semblables aux figures coloriées devant lesquelles s'extasie l'ignorante multitude de nos places publiques ? [. . .] Vous penseriez que ces deux arts sortent des conditions propres que la nature leur a assignées, pour produire plus d'effets peut-être; mais quels effets ! des effets grossiers, sensuels, des enthousiasmes de populace, au lieu des extases de véritables amateurs d'élite. Or, en fait d'art, la sensation est "dans la foule, mais le jugement est dans l'élite."[3]

Lamartine reproche, ainsi, à l'opéra[4] de faire appel à un "groupe d'arts confondus sur la scène, afin de produire sur la multitude un prestige souverain à l'aide de tous ces prestiges réunis." Mais, poursuit-il, "quelle que soit la force irrésistible de cette impression des arts coalisés sur notre nature, [. . .] nous ne pouvons nous empêcher de regretter pour chacun de ces arts en particulier cette coalition, ou plutôt cette promiscuité qui altère chacun dans son essence [. . .] — la peinture est plus belle sur un tableau isolé de Raphaël, dans la solitude d'une galerie du Vatican, que sur une toile de décoration d'opéra".[5]

S'appuyant sur l'autorité des Anciens, il déclare qu'"il y a de l'adultère entre un art et un autre art : leur vraie nature leur interdit certaines unions, sous peine de se diminuer en croyant se grandir.

---

1. *C. F. L.,* 1858, T. V, Ent. XXIX, p. 281.

2. *Ibid.,* p. 282. cf. le *Voyage en Orient* I : 58. Il vénère les "nations poètes [. . .] qui ont remué toutes les grandes et pesantes idées de l'esprit humain. pour en construire des sagesses, [. . .] des arts, des systèmes, [. . .] des obélisques, des pyramides [. . .], voix muette avec laquelle elles parleront à jamais aux âmes grandes et généreuses".

3. *C. F. L.* 1858, T. V, Ent. XXX, p. 424.

4. Voir p. 75 de ce travail.

5. *C. F. L.,* T. V, p. 425, 426.

L'antiquité le savait : La Grèce, qui avait tout inventé, n'avait pas inventé ces associations contre nature. Chaque art y était d'autant plus complet qu'il était plus isolé et plus lui-même." (p. 427).

2. LES ELEMENTS D'UN BEAU PAYSAGE

Définition et rôle de l'imagination : "L'imagination,[1] dit Lamartine, est une des grandes facultés morales dont l'homme est doué"; elle constitue presque "la moitié intellectulle" de l'homme.

Son rôle est précieux pour le poète. C'est elle qui peint à l'homme "intérieurement ou immédiatement ce qu'il voit avec ses yeux, ou dans le passé, ce qu'il a vu avec sa mémoire, ou dans l'avenir, ce qu'il voit avec sa prévision et l'espérance".[2] Elle est chargée "de faire, pour ainsi dire, à notre raison ou à notre jugement, le rapport fidèle des impressions de plaisir ou de peine que lui donne ce monde extérieur". Pour la réalisation de cette opération, il faut qu'il y ait "primordialement, instinctivement et logiquement"... des sympathies et des antipathies entre le paysage et l'imagination... "En un mot, il faut qu'il y ait dans l'imagination de l'homme un type très confus, mais très infaillible de la laideur ou de la beauté dans les choses et dans les lieux."[3]

L'impression ou le jugement[4] que tel ou tel paysage est beau ou laid "n'est pas une vaine fantaisie, une illusion que nous nous faisons à nous-mêmes en qualité de poète, d'artiste, de voyageur; c'est l'expression réellement ressentie de la beauté de ce coin du globe. [...] Le plus ou moins d'intensité de cette impression [correspond exactement au] plus ou

---

1. Dans le *Nouveau Voyage en Orient*, (1852) p. 169—177, à l'occasion d'une conversation avec Chambord, un compagnon de voyage, Lamartine nous livre des idées d'un grand intérêt sur l'imagination, sur les éléments qui constituent, d'après lui, un beau paysage.

2. *Nouveau V. en O.*, p. 170—171. Déjà, le 2 juillet 1849, il avait écrit : "L'imagination, c'est-à-dire, la mémoire qui revoit et qui repeint en nous". (*Préf. des Prem. Méditations*, éd. Hach. , 1876, p. 2).

3. *Ibid.* , p. 171. Plus loin, il ajoute: "il y a en nous un sentiment inné de la beauté des lieux et des choses." (p. 173).

4. Lamartine lui-même établit une nuance entre ces deux termes: "les jugements du premier coup sont des impressions et non des jugements." *C. F. L.* , 1865, T. XX, Ent. 119, p. 243.

moins d'éléments de beauté réelle que ce site rassemble sous nos regards, pour les délices de notre imagination et ensuite pour l'analyse raisonnée de notre jugement".[1]

Les éléments d'un Beau Paysage: "Qu'est-ce donc qui est beau en soi pour notre imagination dans la nature?" se demande Lamartine. En premier lieu, il place "*la lumière* à la faveur de laquelle, dit-il, on voit tout, qui colore tout, qui peint tout, qui noie tout dans une vapeur transparente".[2] "Un *beau ciel* est donc un des éléments principaux de la beauté d'un paysage."[3]

Pour l'imagination de l'homme, "une beauté instinctive, naturelle involontaire" réside dans "*la grandeur*, cette "image de l'infini, son type suprême et éternel".[4]

"Ce sont ces anéantissements des sens de l'homme et de son esprit devant la masse ou l'étendue de l'horizon, [...] qui lui donnent le plus le sentiment de la suprême beauté, c'est-à-dire de la main du Créateur."[5]

Cette grandeur, l'homme la retrouve dans l'aspect de "*la mer*, ce miroir de l'infini rendu visible, et qui contient le plus de ce sentiment du Dieu sans mesure".

Après la mer, "ce sont *les montagnes*,[6] s'élançant à perte de vue dans l'éther [...] qui portent le regard et la pensée... jusqu'au mystère des mystères, le contact du créé et de l'incréé".[7]

1. *Nouveau V. en O.*, p. 172.

2. *Ibid.*, p. 173 (Lamartine énumère ces éléments d'après le paysage qu'il avait à ce moment-là sous les yeux : la vallée de Tyra en Turquie).

3. *Ibid.* , p. 174.

4. *Nouveau V. en O.*, p. 174. Lamartine ajoute : "Pour qu'un paysage contienne le plus de cet infini dans son cadre, il faut donc qu'il soit vaste et pour ainsi dire disproportionné à la petitesse de l'homme, qu'il l'écrase par son immensité".

5. *Nouveau Voyage en Orient*, p. 174.

6. Cf. Chateaubriand qui n'aimait pas les montagnes; il trouve qu' "elles obstruent la plus grande partie du ciel ..." on y manque "d'air et d'espace [car] il n'y a pas assez d'air autour de leurs cimes" (*Voyage au Mont Blanc*, T. VI, p. 344, 346,— cité pas A. Poirier, *Les Idées artistiques de Chateaubriand*, thèse, 1930, p. 37).

7. *Ibid.*

Un autre élément de beauté dans un paysage, c'est *la vue de ce qui repose,* rafraîchit et désaltère les sens. [...] *Les eaux*[1] donnent [...] partout au paysage où elles abondent la lumière [...] le mouvement [...] le bruit qui semble converser avec l'homme [...] dans la solitude et dans le silence.'' (p. 175).

Un coin abrité du monde, la verdure qui offre une atmosphère de repos, toutes ces félicités cachées rendent le paysage plus beau qu'un autre à notre cœur.

Les *souvenirs*[2], ainsi que les ruines, constituent la condition historique de beauté dans un paysage. Le paysage riche de souvenirs est "le linceul d'un monde enseveli''[3] avec ses races et ses civilisations.

Tels sont les genres de paysages qui trouveront, durant le voyage en Orient, un écho dans l'âme de Lamartine. Il s'attachera presque uniquement, dans sa description, à peindre ses éléments de beauté. Et dans l'expression de ces "éléments'', émotion, pensée, imagination[4] sont si étroitement unies que le beau nous paraît toujours émaner de sa propre âme.

B. — JUGEMENTS LITTERAIRES.

1. La poésie.

Définition de la poésie : Pour Lamartine, la poésie est le "*mystère* du langage''. Elle "n'est ni le rythme, ni la rime, ni le chant, ni l'image, ni la couleur, ni la figure ou la métaphore dans le style; elle n'est même pas le vers; elle est tout cela dans la forme bien qu'elle soit aussi tout entière sans forme; mais elle est autre chose encore que tout cela : elle est la poésie.''[5]

---

1. "La mer, écrit Lamartine en 1832, est aux scènes de la nature, ce que l'oeil est à un beau visage''. *Voyage en Orient*, I, 37.

2. Cf. Chateaubriand : "Un site ne vaut que par les souvenirs, écrit-il à Mme de Staël le 1er sept. 1805, plus les souvenirs sont poignants, plus le site est beau''.

"L'illusion des noms est une chose prodigieuse''. (*L'Itinéraire*, p. 398).

3. *Nouveau Voyage en Orient*, p. 177.

4. Pour le rôle de l'imagination chez V. Hugo, voir Mabilleau, p. 31; Robertson, p. 428-et Barat, p. 269.

5. *C. F. L.*, Ent. IV, p. 241, 242.

N'étant satisfait par aucune définition, Lamartine se sert pour définir la poésie, tantôt d'une périphrase, tantôt d'une ou plusieurs phrases juxtaposées qui indiquent ce qui le frappe le plus en elle [1] : harmonie et rythme.

La création poétique: Le mot *poésie*, pour Lamartine "veut dire *création*" [2] et cette création poétique, d'après lui, exige la réunion de six éléments.

La *mémoire* est le premier de ces éléments "parce qu'elle retrace les choses passées et disparues à notre âme".

L'*imagination* vivifie et colore ces choses dans le souvenir. Grâce au *sentiment*, les impressions abondent chez l'homme.

Le *jugement* crée l'ordre, la proportion, l'harmonie qui coordonne les souvenirs.

Le 5e élément, c'est le don d'exprimer, de donner "aux paroles la couleur, l'impression, le mouvement, la palpitation, la vie ...". Il faut pour cela "que les langues soient déjà très riches, très fortes" ... et que le poète soit "*une gamme* humaine aussi étendue que la nature . . ." (*C.F.L.*, TV, p. 40, 41). Les notes de cette gamme doivent être très sonores et très vibrantes en lui.

Le chant étant une condition de la langue poétique, il faut que le poète ait le *sentiment musical.* [3]

---

1. Dans le *V. en O.*, il la désigne comme "la langue énergique et harmonieuse des images" I, 34 — cf. I, 336. Dans l'Avertissement de *Jocelyn* (janv. 1836): "cette langue accentuée du vers qui donne du son et de la couleur à l'idée". — Dans le *C. F. L.*: "La poésie! ce chant de l'âme qui exhale ce qui nous semble trop divin en nous..." Ent. I, p. 63 (1856). — Et en 1864 "La *nature* chantée voilà toute la poésie" *C. F. L.* T. 18, Ent. 104, VI, p. 120. Mais, lorsqu'il en donne une définition, il ne sait dire que ce qu'elle n'est pas. (cf. *C. F. L.* , Ent. IV, p. 241, 242).

2. *C. F. L.* , T. V, Ent. 25, p. 39.

Cf. La Nouvelle Préface de *Jocelyn* : Saint-Point, 24 sept. 1840 : "Ecrire, c'est chercher à créer; quand l'imagination est devenue image, la pensés est devenue réalité; on a créé, et on se repose". (éd. Hach. , F. Jouvet, p 43).

3. A propos de "la Musique de Mozart", Lamartine parle des "concerts innotés des éléments" de la nature, et dit qu' "il est accordé à l'homme doué du sens musical d'y assister quelquefois". *C. F. L.* , 1858, T. V. , Ent. 29 p. 286, 287.

On constate donc que les qualités qu'il exige d'un poète sont plutôt innées. Telle est, d'ailleurs, sa conception du génie en général. "Le génie aussi est instinct, et non logique et labeur. Plus on réfléchit, plus on reconnaît que l'homme ne possède rien de grand et de beau qui lui appartienne, qui vienne de sa force ou de sa volonté; mais que tout ce qu'il y a de souverainement beau vient immédiatement de la nature et de Dieu."[1] Puissance de sensibilité, d'imagination, de raison, délicatesse du sens musical; à cela s'ajoute le goût de la solitude. Lamartine estime que le véritable poète doit se séquestrer complètement lui-même de toutes les occupations de la vie courante et s'enfermer "dans la solitude de son cœur, de la nature et de ses livres, comme le prêtre dans son sanctuaire".[2]

En outre, le poète doit avoir l'âme "naïve, comme celle des enfants, tendre et "compatissante" comme celle des femmes, ferme et "impassible" comme celle des juges et des vieillards.[3]

Le don indispensable à toute production poétique est l'*inspiration*. L'inspiration "est à la langue ce que l'explosion est à la pensée, c'est-à-dire la force et la soudaineté intérieure du sentiment qui le fait jaillir en feu et en flammes dans une harmonie divine. Ce don [. . .] est un mystère . . . "[4]

Un poète doué de ces diverses qualités, doit encore faire preuve d'autres compétences indispensables à la création poétique (et c'est la part qu'on peut acquérir).

D'après Lamartine, il faut que le poète "soit un suprême philosophe, car la sagesse est l'âme et la base de ses chants". Il doit être législateur, guerrier, historien, voyageur — et encore éloquent et pieux. Il doit d'ailleurs "connaître la nature animée et inanimée, la géographie, l'astronomie, la navigation, l'agriculture, l'histoire, les arts, les métiers..."[5]

---

1. *Voyage en Orient*, I, 56.

2. *C. F. L.*, Ent. 23, p. 366.

3. *C. F. L.*, T. V, Ent. 25, p. 44.

4. *C. F. L.*, T. 28 (1869) Ent. 165, LXV, p. 144. Il démontre que Chateaubriand n'a pas reçu le don des vers.

5. *C. F. L.*, Ent. 25, p. 43. T. V.

On voit que Lamartine se montre un peu trop exigeant, d'autant plus exigeant qu'il entend souvent par poésie, "l'expression de l'idéal".[1] Or, le beau idéal, précise-t-il d'après Cicéron, c'est l'amour enthousiaste, la prière, la miséricorde, la charité du genre humain. Voilà le thème des poètes."

Quant au but primordial du poète, c'est de toucher le cœur. Le poète "écrit avec des larmes, dit Lamartine; son chef-d'oeuvre est d'en faire couler."[2]

Pour la mise en œuvre de ces qualités, il faut une si grande force, une tension d'esprit si prodigieuse que la création poétique en arrive à être presque exclusivement réservée aux hommes. Le poème, comme le discours, est une œuvre virile. "C'est le mystère de la langue plus que celui de la nature."[3]

Conception de la poésie: Lamartine a de la poésie une conception qui s'oppose nettement à celle de certains écrivains de son époque. Tandis que Chateaubriand prétend que la poésie est mensonge[4], Lamartine soutient que "la poésie [...] est le resplendissement de la vérité"[5]; la vérité, en poésie aussi bien qu'en style, exige d'après lui l'exclusion de l'art et l'épanouissement de la spontanéité : "toute poésie spontanée, affirme-t-il, n'est point un art, mais [...] l'exubérance des forces de la nature".

Si la poésie n'est pas un art, elle n'en est pas moins "l'art des arts [car] la poésie seule, chante pour tous les sens à la fois, et pour l'âme, [...] centre divin et immortel de tous les sens."[6]

---

1. *C. F. L.* , T. X, Ent. 57, XXVIII, p. 213.

2. *C. F. L.* , T. V, Ent. 25, p. 44. Les jeunes gens fidèles au *Conservateur Littéraire* (1820) et à *la Muse Française*, (1823) affirmaient que la poésie devait être l'expression de l'âme. Voir Canat *La Littérature française au XIX*e *siècle* T. I, p. 40.

3. *C. F. L.* , T. 26 (1868), Ent. 152, p. 107 (cf. p. 108, 109).

4. "Là, il n'y a point de poésie, dit Chateaubriand, où il n'y a point de menterie". (*Genie du Christianisme*, II, 1, 5 & III, III, 5). Cf. Marmontel au Mot *Poète* : "La tâche de l'orateur est de persuader la vérité, celle du poète, le mensonge connu pour tel". — cité par M. Bruneau, T. XII, p. 23.

5. *C. F. L.* T. 18, Ent. 104, VI, p. 120. Ainsi, réfute-t-il la définition d'Aristote qui prétend que "la poésie est un art d'imitation". *Ibid.* , p. 119.

6. *C. F. L.* Ent. 4, p. 248.

Vérité et beauté aussi : beauté dans l'expression, dans la pensée, dans le sentiment et dans l'imagination.[1] Ainsi, il exclut en même temps la mythologie et toute tradition poétique.[2]

Evolution de sa conception de la poésie : A trente ans, en 1820, la poésie était pour lui amour, prière. chant d'ivresse. En 1832, il en conçoit la puissance : [3]

"Langue immortelle [...] que l'homme n'use pas." (Epître à W. Scott).

Il a commencé par le lyrisme ; puis, dans l'Avertissement de *Jocelyn*, il dit que "la poésie redevient sacrée par la vérité, [...] religieuse par la raison, et populaire par la philosophie." [4]

C'est le Voyage en Orient[5] qui a élargi son horizon. En 1834, il déclare que la poésie de l'avenir ne sera plus ni lyrique, ni épique, ni dramatique [6] ; elle sera "philosophique, rationnelle, politique, sociale,"[7].

---

1. *C. F. L.*, Ent. 4, p. 248. — Le "vers, cette transcendance de l'expression, ce verbe du beau...".

2. "Je suis le premier, dit-il avec raison, qui ai fait descendre la poésie du Parnasse et qui ai donné à ce qu'on nommait la muse,au lieu d'une lyre à sept cordes de convention, les fibres mêmes du cœur de l'homme ...". (Préf. des *Premières Méditations*, 2 juillet 1849 — éd. Hach. , 1876, p. 10).

3. Si la poésie ne fleurit pas à certains moments (vers 1820) c'est à cause du scepticisme et de la sécheresse des cœurs (v. Discours à l'Acad. 1er avril 1830). En 1834, il déclara qu'il n'avait personne, vers 1820, à qui il pouvait faire entendre la poésie de l'âme. Puis la société a changé d'âme et la poésie reste toujours "l'ange gardien de l'humanité". (*Destinées de la Poésie*, dans *la France Littéraire* P. 305, 313).

4. Avertissement, *Jocelyn* 15 janv. 1836 — éd. Hach. , F. , 1882 p. 38.

5. Dans le *V. en O*, — I, 481, 482,—Lamartine assiste à une scène où il entend de la poésie pastorale, de la poésie élégiaque, de la poésie sacrée et lyrique — et lui, il médite et écrit de la poésie philosophique.

6. Lamartine ne veut pas faire de la poésie dramatique pour une autre raison encore : "Le drame veut trop d'art et je ne suis pas assez artiste". *Nouvelles Méditations* 1823 — cité par Schérer (Ed.) , *Etudes sur La Littérature Contemporaine* T. V. p. 215.

7. *Des Destinées de la Poésie* (p. 25 dans Introd. à *Jocelyn*, éd. Hach. , F. J., 1882).

La poésie doit devenir "populaire" [1] et "suivre la pente des institutions et de la presse" [2]. On voit l'enthousiasme du nouveau député [3]. Lamartine tiendra toujours à la destinée philosophique de la poésie. En 1856, il écrira· "Toute poésie qui ne se résume pas en philosophie n'est qu'un hochet." [4]

Poésie et Prose: Ce sont deux langues qui diffèrent par leur nature même et de cette différence s'établit une distinction entre les thèmes que traite chaque langue.

"Entre le vers et la prose, il y a la même différence qu'entre le marbre statutaire ou le bronze et la terre dont l'artiste construit sa statue. La forme est la même, mais la durée ou l'immortalité sont différentes..."

"Mais le vers est de bronze et la prose est d'argile." [5] Comme les éléments de durée sont "plus réunis dans les vers que dans la prose", il est normal que la poésie chante "les choses divines, [...] le

---

1. Stendhal, dans son manifeste *Racine et Shakespeare* (1822) reprenant une idée chère à Mme de Staël, affirmait que la littérature devait être l'expression de la société et qu'ainsi, l'art du XIX° siècle ne pouvait puiser ni dans le classicisme ni dans l'antiquité.

2. *Des Destinées de la Poésie.* Cette brochure parut en 1834 chez Gosselin, in 8°, 75 p. puis dans la *R. D. M.* du 5mars 1834 p. 682-694 et dans la *France littéraire* de sept. 1834, p. 298—314. Elle a été insérée ensuite comme seconde Préf. aux *Prem. Méditations* à partir de l'éd. de 1849. Puis, Lamartine l'inséra entièrement ou en partie dans le *V. en O.* et comme Introd. à *Jocelyn.*

3. Lamartine était déjà député lorsqu'il a écrit cette brochure et on constate qu'il ne juge la destinée de la poésie que d'après ses propres aspirations. Cette confusion est fréquente chez les poètes lorsqu'ils se font théoriciens. Voir Citoleux, *La poésie philosophique au XIX° siècle*, p. 32.

4. *C. F. L.* T. II, Ent. 12 p. 481. Ailleurs, il écrit "La métaphysique et la poésie sont deux sœurs ou plutôt ne sont qu'une ..." cité par Citoleux *op. cit.* p. 37.

En 1841, Daniélo (*Le Chroniqueur de la Jeunesse* II, 249) non sans enthousiasme félicite Lamartine de prêcher cette destinée qui permettra à la poésie d'être forte et grande au lieu de la réduire aux plaintes, aux gémissements, à la mollesse. Mais si Lamartine prêche bien ,il cède, malgré lui, aux épanchements de son cœur qui se traduisent souvent en langueurs harmonieuses.

5. *C. F. L.* T. 28, Ent. 165, LXX, p. 167—168 — cf. T. X, Ent. 57 : "La poésie [est] la langue de l'immortalité et la prose la langue du temps" (p. 212—213). cf. "*Des Destinées de la Poésie* : la poésie est "une langue moins fragile que la langue vulgaire" (dans Préf. de *Jocelyn*, éd. 1882, p. 31).

ciel et tout ce qui dépasse, dans l'impression des choses terrestres, l'humanité".[1] Tandis que la prose, langage de la raison, parle "des choses humaines, [de] la terre et tout ce qui s'y rapporte." [2] Donc, la poésie, "langue de l'immortalité et de l'absolu,..." ne doit pas se mêler de la politique [qui est] relative, "passagère et locale." [3]

Cette distinction, personne ne l'a imposée, sinon l'instinct, [4] et elle accorde à la poésie des qualités de force, de concision et d'harmonie.

Supériorité de la Poésie: Cette "transcendance du langage [...] est l'explosion de la phrase éclatant comme le canon sous la charge qu'une main rigoureuse a introduite et bourrée dans le tube de bronze"[5].

Le vers français est aussi "la dernière expression de la condensation, [...] de l'énergie dans la parole. [...] C'est la concentration de la pensée ou du sentiment dans peu de mots ; [...] c'est l'idée, le sentiment, l'image, le son, la brièveté fondus ensemble d'un seul jet au feu de l'inspiration." [6]

Le rythme et l'harmonie font de la poésie "la transcendance du langage, [...] de la vibration, de l'image, de la grâce..." [7] La poésie c'est "la parole chantée"[8]. Elle est "plus belle que la parole simplement

---

1. *C. F. L.* , Ent. IV, p. 243-245. cf. T. 28, Ent. 167, I, p. 274 et suiv.

2. *Ibid.* En d'autres termes, "le verbe familier s'est fait prose; le verbe transcendant s'est incarné dans les vers. L'un a discouru, l'autre a chanté. La poésie est la divinité du langage". (p. 245) En 1869, il dira: "la poésie est la noblesse du verbe". Ent. 167, I, p. 274.

3. *C. F. L.* Ent. 57, p. 212 : "Le vers se rabaisse en descendant du ciel ou du cœur aux misères fugitives du moment".

cf. *Des Destinées de la Poésie*, dans *la France Litétraire*, sept. 1834 p. 307.

4. *C. F. L.* , Ent. IV, p. 245. — l'instinct, "cette révélation sourde, mais impérieuse et pour ainsi dire fatale, de la nature dans notre ère et dans tous les êtres".

5. *C. F. L.* , T. 26, Ent. 152 (1866) p. 108 — "C'est, ajoute-t-il, la conception et l'enfantement de l'âme en un seul acte; c'est le délire raisonné surexcitant au dernier degré les facultés expressives de l'homme, mais c'est le délire se connaissant, se possédant [...] comme le coursier emporté qui tiendrait lui-même son propre frein".

6. *C. F. L.* , T. 26 Ent. 152 p. 108 — "C'est, ajoute-t-il, l'algèbre sans chiffres, qui abrège tout, qui dit tout, qui peint tout d'un seul trait."

7. *C. F. L.* , T. 26, Ent. 152, p. 108.

8. *C. F. L.* , T. V. (1858), Ent. XXV, p. 42.

parlée [parce que] "les sens et l'oreille de l'homme [sont] plus voluptueusement impressionnés par la cadence, par la symétrie, par la mesure et par la mélodie des sons et des mots que par les sons et les mots inharmoniques, jetés au hasard."[1]

Ainsi, "la poésie seule chante pour tous les sens à la fois et pour l'âme." [2] C'est grâce à cet élément musical que la poésie peut exprimer l'inexprimable, l'infini ; "ce qu'on ne peut pas dire, on le chante." [3]

Même si les qualités de la poésie passent dans la prose, les vers restent "nécessaires à la vraie poésie". Ce n'est pas pour le sens ou l'idée, car "les plus belles pages de Chateaubriand, dit Lamartine, contiennent autant et plus de sens que les plus belles pages de vers; [les vers] n'en disent pas plus, mais ils le disent mieux."[4] Voilà le mystère dans leur beauté.

Genres de poésie : Lamartine n'a parlé que de quelques genres de poésie; il les a classés d'après leur degré de spiritualité ou d'intellectualité dans l'œuvre,[5] seul critère pour lui.

La poésie lyrique : Elle est plus spiritualiste que les autres "parce qu'elle s'adresse exclusivement à la plus haute des facultés humaines : l'enthousiasme".[6]

Pour que l'enthousiasme, le chant se manifestent, il leur faut une émotion inspiratrice qu'il appelle "le battant de l'âme".[7] L'amour

---

1. *C. F. L.*, T. V, p. 42.

2. *C. F. L.* , T. I, Ent. IV, p. 243.

3. *C. F. L.* , T. II, Ent. VII, p. 49.

4. *C. F. L.* T. 28, Ent. 165, LXX, p. 166, 167. Lamartine ne veut pas confondre la prose et la poésie. Le 17 juin 1836, il écrit à Saint-Priest : "Je me repose quelques jours pour mettre un intervalle entre la stupide prose et les vers divins (je ne parle pas des miens!) ..." (cité par M. Guillemin, thèse, p. 91, n. 1).

5. C'est sur ces mêmes notions que Lamartine se base pour classer les poètes. Cf. *C. F. L.* , Ent. IV, p. 268.

6. *Ibid.* — Dans la poésie lyrique, l'âme chante "ce que la simple parole parlée ou écrite lui semble insuffisante à révéler". T. V, Ent. 27, p. 164—65.

7. *C. F. L.* , T. V. Ent. 27, p. 166.

et l'adoration sont les principales émotions. C'est le genre de poésie qui séduit et passionne Lamartine et qui a soulevé tant de critiques contre lui.[1]

La poésie épique : "Qu'est-ce que l'épopée ? C'est l'histoire imaginaire, l'histoire altérée par les fables, l'histoire encadrée dans la poésie...".[2] Les récits doivent être chantés avec une riche imagination et sur un mode sérieux.

La poésie dramatique : Lamartine réfute l'opinion d'Aristote qui déclare la tragédie supérieure au poème épique. — Ce qui fait la supériorité de l'épopée aux yeux de Lamartine, c'est qu'elle "est la nature entière, [tandis que] la tragédie n'en est qu'une partie".[3] — D'ailleurs, il trouve que les poètes dramatiques s'adressent à "deux facultés inférieures de l'esprit humain : la curiosité et la passion".[4]

L'opéra : Lamartine "préfère la musique non dramatique à la musique théâtrale".[5] Il n'aime pas l'opéra car celui-ci exige la "coalition" des arts. Le musicien s'y associe "au poète dramatique pour faire dialoguer, frémir, sangloter, crier, hurler sa musique dans ce qu'on appelle un opéra sur un thème donné par son poète. Il augmente l'effet matériel de son art; mais il l'augmente en altérant sa nature, en abdiquant son indépendance, en mêlant un art à un autre et même à plusieurs autres arts, de manière à en accroître l'effet sur les sens, mais à en diminuer la véritable magie sur l'âme. (p. 425). La poésie est plus divine dans une page d'Homère [...] que dans la vocalisation d'un chanteur ou d'une cantatrice.."[6]

---

1. Daniélo dénonce chez Lamartine cette poésie langoureuse qui "énerve l'âme en corrompant l'esprit, en lui ôtant sa vigueur, en troublant l'intelligence.." *Mœurs Chrétiennes au Moyen-Age*, T. II, p. 252. Flaubert, toujours injurieux, écrit le 6 avril 1853 : "C'est à lui que nous devons tous les embêtements bleuâtres du lyrisme poitrinaire .." *Corresp.* III, 158.

2. *C. F. L.*, T. 16 (1863) Ent. 93, XII, p. 171.— Lamartine estime que l'Europe moderne n'aura plus de poème épique parce qu'elle a la Bible. Voir Ent. 8, p. 89.

3. *C. F. L.*, T. 18, Ent. 104, p. 131.

4. *C. F. L.*, (1856) Ent. IV, p. 269. Pourtant, il avait écrit en 1823 : "Le drame veut trop d'art et je ne suis pas assez artiste". (*Nlles Méditations*, L'apparition de l'ombre de Samuel, — Commentaire).

5. *C. F. L.*, 1858, T. V., Ent. XXX, p. 424.

6. *Ibid.*, p. 425, 426.

La satire et l'épître : La satire, "c'est l'explosion moqueuse ou virulente d'une âme plus sensible aux laideurs qu'aux beautés intellectuelles ou morales de l'humanité".[1]

L'épître, "sorte de lettre plus ou moins familière en vers, laisse bien plus de liberté et de souplesse au style".[2]

Critique de la Poésie : Il est donc étonnant et même regrettable de constater que Lamartine, après tant d'exaltation, a attaqué la poésie à plusieurs reprises.

Deux raisons peuvent justifier ses attaques : d'une part, son aversion pour la forme traditionnelle du vers; d'autre part, son rêve d'action politique.

La forme de la Poésie : Il se révolte contre "cette forme du vers. [...] Le rythme, la mesure, la cadence, la rime surtout, [lui] ont toujours paru une puérilité et presque une dérogation à la dignité de la vraie poésie"[3]. — "La poésie n'est pas dans cette vaine sonorité des vers, elle est dans l'idée, dans le sentiment, dans l'image ..".[4]

"L'habitude de n'entendre ou de ne lire jamais la poésie que dans ces formes sonores et symétriques fit confondre la poésie avec le vers, la liqueur avec le vase ..."[5] et réduisit le poète à n'être qu'un "assembleur de mètres et de rimes" au lieu d'achever "la création en la contemplant, en l'animant et en l'exprimant".[6]

---

1. *C. F. L.* , Ent. 16, p. 259. La satire, "c'est la mauvaise humeur de l'esprit chez les hommes qui, comme Boileau ou Horace, ne font que la satire des œuvres; c'est la mauvaise humeur de la vertu chez les hommes qui, comme Juvénal, font la satire des mœurs". *(Ibid.)* — Comme l'âme de Lamartine est noble et tendre, "la satire ne figure pas au nombre de genres littéraires très étendus où Lamartine a versé son inspiration". (Ch. de Pomairols, *Lamartine : Etude de morale et d'esthétique*, Paris Hach., 1889, p. 162).

2. *Ibid.*

3. *C. F. L.* . Ent. 4, p. 263.

4. *Les Confidences*, (1849) Livre XII, 13, p. 415 — "Changer la parole en musique, ce n'est pas la perfectionner, c'est la matérialiser". *Ibid.*

5. *C. F. L.* , Ent. 4, p. 266.

6. *Ibid.*, p. 267. Il fait ici allusion à Pascal qui trouvait le poète "aussi méprisable qu'un joueur de boule". — Si Lamartine s'est plié aux exigences du vers, c'était uniquement, dit-il, "par imitation et par habitude". *(Ibid.* p. 263*)*.

L'inspiration du poète doit pouvoir prendre un libre essor et non se laisser asservir à cette "condition arbitraire et humiliante ... [ce] jeu d'enfant ... [qui] consiste à faire marcher l'expression de sa pensée sur des syllabes tour à tour brèves et longues, comme une danseuse de ballets qui fait deux petits pas, puis un grand sur ses planches ..." Il est puéril de couper "Les vibrations de l'âme [en] deux hémistiches [...] comme l'archet du chef d'orchestre coupe l'air en deux pour l'exécutant".[1]

Action et Pensée : Lamartine estime que l'homme peut atteindre à deux grandeurs de deux natures différentes, "celle de la plume et celle de l'épée".[2] Lamartine aspire à réunir les deux grandeurs,[3] ainsi que l'admettait l'antiquité. Mais la France contemporaine l'exaspère par son préjugé des "hommes spéciaux", c'est-à-dire "des hommes qui ne savent faire qu'une seule chose."[4]

Cependant, comme il craint que ce préjugé ne le fasse "rejeter comme un intrus de toute candidature diplomatique"[5], il se met à dénigrer la poésie et la carrière poétique. Il commence par renier "cette épithète de poète"[6] qu'on lui décernait.

Il n'admire que les hommes d'action;[7] il se croit appelé à cette vie depuis sa naissance.[8] S'il avait fait quelques poèmes, ce n'était

1. *C. F. L.* , Ent. IV, p. 264.

2. *C. F. L.* T. 28, Ent. 164, LXIX, p. 123.

3. *V. en O.*, I, 125 : "Le beau serait de réunir les deux destinées, [...] il n'y a cependant aucune incompatibilité". — cf. *Chute d'un Ange*, Avert. , VII — et *C. F. L.* Ent. XXIII, II, p. 368.

4. *C. F. L.* T. 10, Ent. 58, p. 234. Lamartine attaque avec fureur "ce préjugé inventé par la médiocrité pour s'en faire un rempart contre la concurrence du talent multiple".

5. *Ibid.*

6. Epithète lancée par ses ennemis, croit-il, pour nuire à sa carrière politique. Voir son "Discours à une députation d'étudiants" dans Ch. Alexandrie : *Souvenirs sur Lamartine*, p. 102.

7. Il voudrait "être un Napoléon sans épée au côté" ou un Voltaire dont il n'y a pas une parole "qui n'ait eu sa part dans les choses publiques". v. Legouvé : conférence du 16 janv. 1876.p. 14.

8. "J'étais né pour les grandes affaires d'Etat..." (*Mémoires* de Lamartine — cité par Batlé dans *Mercure de France* du 15 janv. 1906). Et dans le *Voyage en Orient*, II, 114 : "J'étais né pour l'action. La poésie n'a été en moi que l'action refoulée; j'ai senti, j'ai exprimé des idées et des sentiments dans l'impuissance d'agir". =

qu' "un accident, une aventure heureuse [...] dans [sa] vie [car] chanter n'est pas vivre; c'est se délasser ou se consoler par sa propre voix".[1]

"La poésie, écrit-il à G. de Bienassis,[2] ne doit être que le délassement de nos heures de loisir, l'ornement de la vie. Mais le pain du jour, c'est le travail et la lutte."

Il ne manque pas une occasion de répéter cette assertion,[3] il veut montrer que la poésie ne l' "a jamais possédé tout entier".[4] D'après lui, la poésie ne doit occuper que le début de la vie, "poésie de l'amour et du bonheur", et la fin de la vie "poésie religieuse... qui aspire uniquement à Dieu"; au milieu, c'est "le travail, la guerre, la politique, la philosophie".[5]

Mais "le plus beau poème du monde "ne vaut pas" un seul jour de grande action politique".[6] Les poèmes ne sont que des "petites

---

= A 73 ans, dans le *C.F. L.*, il persiste à répéter "qu'il y avait dans [sa] nature plus de l'homme d'Etat et de l'orateur politique que du chantre contemplatif de [ses] impressions de 20 ans".

1. Préf. des *Prem. Méditations*, 2 juillet 1849 — p. 20, 21.

2. Le 6 déc. 1835.

3. "Le poète n'est pas tout l'homme, dit-il. La pensée et l'action peuvent seules se compléter l'une l'autre. C'est là l'homme". L'homme qui ne fait que "cadencer ses rêves" jusqu'à la fin de sa vie "serait une espèce de baladin propre à divertir les hommes sérieux". (Avert. de *Jocelyn* p. 39).

"Le labeur social est le travail quotidien obligatoire de tout homme qui participe aux périls et aux bénéfices de la société". (*Chute d'un Ange*, Avert. , VII) Cf. Deschanel, "*Lamartine*" I, 281 .

"Je n'ai fait des vers, dit-il encore, que comme vous chantez en marchant. [...] Cela marque le pas et donne la cadence aux mouvements du cœur et de la vie. Voilà tout". (Préf. des *Recueillements*, déc. 1838, p. X).

4. Préf. des *Méditations*, p. 21. — La poésie "n'a jamais été qu'une douzième tout au plus de ma vie réelle". Lettre à Léon d'Ouilly, 1er déc. 1838 servant de Préf. aux *Recueillements*, p. IX. Sainte-Beuve cite ce passage et le critique dans *Portraits Contemporains*, 1. 115. Lamartine prétend que la poésie n'était pour lui "que ce qu'est la prière, le plus beau ... des actes de la pensée, mais le plus court." Préf. *des Recueillements*, p. X.

5. Préf. des *Méditations*, (2 juillet 1849) p. 23, éd. 1876. Il propose comme idéal, la vie de David : poète au printemps de ses années, guerrier et roi au milieu, prophète à la fin.

6. *Annales de l'Académie de Mâcon* 1912, p. 267 — Pascal avait dit à peu près la même chose de la Philosophie en estimant qu'elle ne valait pas "une heure de peine".

vanités d'amour-propre, [bons] pour les vains engouements de société que donnent de *misérables* succès littéraires".[1]

Il célèbre la prose : En célébrant les dons de l'orateur,[2] il continue à dénigrer la poésie, "la langue de l'enfance des peuples" et déclare "la prose, la langue de leur maturité".[3] Il trouve qu' "il y a plus de liberté" dans la prose que dans la poésie. Dans la prose des grands écrivains, ajoute-t-il, "il y a plus de véritable poésie [...] qu'il n'y en a dans nos vers".[4] La prose est supérieure, dans la description, à la poésie qui "pleure bien, chante bien; mais [qui] décrit mal".[5]

Il se déclare amateur en littérature : Maintenant qu'il trouve que "la plume [...], hochet du talent [et qu'elle] n'est rien devant l'épée",[6] il se déclare "amateur de poésie et de littérature,[7] [...] un de ces hommes qu'on appelle en italien un *dilettante*. Il se complaît dans ce rôle d'amateur, "le meilleur rôle dans tous les arts, et même dans toutes les carrières de la vie civile; on goûte, on jouit, on juge, on s'essaye, et on ne se compromet pas".[8] Conception bizarre du courage chez un homme qui se déclare né pour l'action et la lutte ! Ce "dilettante" capricieux

1. Lamartine, *Mémoires*, cité dans *Mercure de France* du 15 janv. 1906 par Batlé. Cf. *C. F. L.* T. 10, Ent. 28, p. 234, où il dit que la carrière politique est préférable "mille fois à quelques battements de mains [...] ou de cœur des poètes ou des femmes de salons de mon temps".

2. Cf. sa Lettre à Virieu, du 22 septembre 1835, "Je vois se réaliser ce que j'avais toujours senti, que l'éloquence était en moi plus que la poésie, qui n'est qu'une de ses formes, et qu'elle finirait par se faire jour..." — "J'ai l'instinct des masses", dit-il à son père, le 17 janv. 1834.

3. *Les Confidences*, Livre XII, p. 415 (éd. Perrotin, 1849, in 8°).

4. *C. F. L.*, Ent. 4, p. 266, 267.

5. *Harmonies* I, Commentaire. Cf. M. Daniélo. dans sa traduction de l'anglais Digby : "*Les mœurs Chrétiennes au moyen-âge*" T. II, Paris, Poussielgue-Rusand 1841, in 8°, *De la Poésie Actuelle*, p. 234-367.

Il montre que la prose triomphe et que les qualités de la poésie y sont passées.

6. *C. F. L.*, T. 12, Ent. 70, p. 221.

7. *C. F. L.*, T. 14, Ent. 23, p. 365. Quelques mois après, il écrit : "Je ne fus jamais qu'un amateur désœuvré du beau, qui esquisse et qui chante au hasard, sans savoir le dessin ou la musique [tandis que] Hugo fut un souverain artiste". T. 14, Ent. 83, p. 313.

8. *C. F. L.*, T. 10, Ent. 58, p. 230.

ne veut plus se préoccuper de l'effet de ses ouvrages sur le public: "Ce que j'écris, dit-il à Virieu à propos du *Voyage en Orient*, me plaît infiniment pendant que je l'écris, cela suffit. Après, tout me dégoûte, mais, c'est égal".[1]

Pourtant, il n'avait pas l'intention d'abandonner complètement la poésie, "sa seconde vie ici-bas". En 1834, il écrit : "La pensée politique et sociale [...] m'arrache pour deux ou trois ans au plus aux pensées poétiques et philosophiques que j'estime à bien plus haut prix que la politique. La poésie, c'est l'idée; la politique, c'est le fait; autant l'idée est au-dessus des faits, autant la poésie est au-dessus de la politique. Mais, ajoute-t-il avec une certaine réserve, l'homme ne vit pas seulement d'idéal".[2]

Après sa chute en politique, il regrette de ne pas avoir "concentré toutes les forces de [sa] sensibilité. de [son] imagination et de [sa] raison dans la seule faculté poétique".[3]

Quelques mois avant sa mort, il n'accorde l'immortalité qu'à la pensée. "L'action est du domaine des choses mortelles; rapide, troublée, incomplète, imparfaite, comme elles; la pensée est idéale, pure, complète, parfaite comme l'idée."[4]

Déjà, en 1856, il déclare qu'il est "redevenu franchement et exclusivement Homme de Lettres."[5]

---

1. Lettre à Virieu datée de St. Point, 19 Oct. 1834 (*Corresp.* T. V, 48) — Cf. Legouvé, *Lamartine*, conf. 16 janv. 1876, p. 10. — *R. D. M.* du 15 janv. 1892, p. 446 et Lanson, *Hist. de la Litt. Fr.*, 1895, p. 929.

2. *Des Destinées de la Poésie*, 1834 — cité par Lalo, p. 133.

3. *C. F. L.* T. IV, Ent. 23, p. 366, 367. Cf. Ent. 19, p. 61 : "Plût à Dieu que je n'eusse jamais touché comme Musset à ce fer chaud de la politique". Il constate qu'il aurait pu être "un grand poète [mais] il aurait fallu pour cela que la destinée [lui] eût enfermé plus hermétiquement et plus obstinément toutes les carrières de la vie active". Ent. 23, p. 366, 367. Cependant, il ajoute encore : "Je regrette bien davantage encore de n'avoir pas suffisamment agi que de n'avoir pas suffisamment chanté. Qu'est-ce que l'action, en effet, si ce n'est une poésie réalisée ?" (*Ibid*, . p. 368) Chez lui, comme chez Chateaubriand, la politique devient un besoin physique, "une dépense d'énergie surabondante". Voir M. P. Moreau dans *Revue des Cours et Conférences*, 15 mars 1928, p. 628.

4. *C. F. L.* , T. 28, Ent 164, LXIX, p. 123.

5. *C. F. L.* , Ent. I, p. 78 — cf. p. 69.

Contre cette attitude de Lamartine : Lamartine en reniant sa lyre de poète, a soulevé contre lui à la fois ses ennemis politiques et les amateurs de sa poésie.

En 1836, Daniélo s'étonne que "le brillant et l'heureux Lamartine [aille] jusqu'à regretter d'avoir fait des vers." [1]

Xavier Aubryet, plus indigné, ridiculise le "délire" de Lamartine proférant "ce gros blasphème contre les vers." Il l'accuse de vouloir "flatter l'époque [en faisant] couler dans le ruisseau, deveant la prose, le vin généreux de [sa] poésie." [2]

La *Revue Illustrée*, en 1887, se contentera de commenter l'attitude de Lamartine en disant qu'il faisait ainsi "en faveur de la prose, [une] profession de foi que ne désavouerait pas un naturaliste fieffé."[3]

Loménie s'attriste, en voyant Lamartine traiter "cavalièrement cette poésie qui a fait sa gloire à lui et notre bonheur à tous."[4]

Dans cette évolution, la pensée de Lamartine ne manque ni de sincérité, ni d'unité. Ses enthousiasmes gratuits pour la poésie se transforment en une espèce d'exaltation de l'action, en corrélation avec son désir et sa découverte de l'activité politique. Mais, ne reste-t-il pas toujours poète dans ses discours et dans sa politique en général ? [5]

---

1. Julien F. Daniélo : "*Le Chroniqueur de la Jeunesse des deux Sexes*" (6 T. en 3 vol). T. V, Janv. 1836 : "La poésie actuelle". p. 42 — Daniélo estime que c'est un "regret" coupable, car les vers de Lamartine appartiennent "à l'humanité tout entière" et il lui recommande "de rester toujours humblement courbé à l'autel des muses".

2. X. Aubryet : "Lamartine et A. de Musset" dans l'*Artiste* du 16 août 1857, p. 357 — 360. Ce critique acharné défie Lamartine de mettre *Le Lac* en prose, sans le décolorer et regrette que "le *V. en O.* ne soit pas en vers".

3. La *Revue Illustrée* du 15 oct. 1887, p. 112.

4. Loménie : *Galerie des Contemporains Illustres* (1840) T. I. p. 27. Il rappelle combien Goethe a regretté la nomination d'Uhland, le Béranger de l'Allemange, comme député à Wurtemberg.

5. Le 4 mars 1848, à une délégation d'étudiants, qui le remerciaient d'avoir conservé les couleurs nationales et lui déclaraient que les qualités du poète n'excluaient pas en lui celles de l'homme d'Etat, Lamartine dit : "Eh ! que faisons-nous donc Messieurs, que fait aujourd'hui notre pays, si ce n'est la plus sublime de toutes les poésies ?" (cf. P. Hazard dans *Revue des Cours et Conf.* , déc. 1922, p. 95).

2. L'éloquence.

"L'éloquence est la littérature directe et parlée : la plus passionnée, la plus impressive, mais la plus fugitive de toutes les littératures." [1] Pour qu'elle survive "à la circonstance ou à la passion qui la fait naître", il faut "que l'orateur soit en même temps un écrivain accompli" tels "Démosthène, Eschyle, Cicéron, Bossuet [. . .] hommes qui en parlant au jour, gravent pour l'éternité" [2]

"L'ordre dans les idées et dans les faits, la clarté et la force dans le langage, la chaleur dans les sentiments, l'agrément même dans la diction, sont les conditions sans lesquelles l'orateur ne peut ni commander l'attention, ni communiquer la conviction aux assemblées publiques." A ce point de vue, Démosthène et Mirabeau sont "les deux seuls dignes de ce nom". (*V. en O.*, I, 124).

Lamartine orateur s'intéresse inévitablement au style éloquent ; et le style de Rousseau, surtout dans les *Confessions*, lui paraît "le style éloquent dans l'acception la plus haute du mot..."; ce style, c'est l'éloquence parlée par la page muette ; c'est la plume prenant la porole."[3] Pourtant, une dizaine d'années après, (en 1868), il trouve que Rousseau n'est qu'un déclamateur, mais "le plus sublime des déclamateurs".[4] Et ses déclamations ne lui plaisent pas, car elles charment l'esprit, mais ne touchent pas longtemps le cœur; le cœur sent vite qu'il est dupé par un sophiste de sentiment."[5]

Lamartine n'aime point la déclamation. Si elle "est vide et froide, elle prouve le néant de l'âme ... [et si] elle est pleine et chaude, elle prouve la surabondance d'idées. L'une est l'hypocrisie du sentiment, l'autre n'en est que l'exagération." [6]

---

1. *C. F. L.* T. 11, Ent. 63, V, p. 167.
2. *C. F. L.* T. 11, Ent. 63, V, p. 167—168.
3. *Ibid.* , Ent. 9, p. 168, 169.
4. *Ibid.* , T. 26, Ent. 152 p. 113.
5. *C. F. L.* , T. 24, (1867) Ent. 141, XVI, p. 642.
6. *C. F. L.* , T. 26, (1868) Ent. 152, p. 112.

Le sort de l'orateur séduit Lamartine, il le trouve même "plus séduisant que le sort du philosophe et du poète"[1]. Mais ni ce qu'il dit, ni ce qu'il fait n'est durable; tandis que le poète "vit toujours [...] aussi puissant sur l'âme de ses lecteurs; son sort est moins humain, mais plus divin. Il est au-dessus de l'orateur." (*V. en O.*, I, p. 124 et 125).

Préfère-t-il donc être poète à être orateur? Non: "Le beau serait de réunir les deux destinées" (p. 125), car il n'y a "aucune incompatibilité entre l'action et la pensée dans une intelligence complète". (*Ibid.*) Mais ses ennemis politiques n'en croyaient rien et Lamartine luttait avec acharnement pour la réalisation de ce rêve.

3. **La critique.**

Définition et nécessité de la critique: "La critique est la logique des arts, de l'art de penser et d'écrire, comme de tous les arts".[2] Même le génie, à son insu, doit être gouverné par cette logique des arts; sinon, "le génie ne serait qu'une sublime démence" et son œuvre n'aurait "ni proportions, ni convenance, ni mesure" (*C. F. L.*, Ent. 16, p. 321).

Loin d'être "un caprice ou d'esprit ou du goût", la critique doit être la manifestation et l'application de la logique absolue, divine et intime aux œuvres de l'esprit ou de la langue.

Le rôle de la critique : Ainsi conçue, la critique devient une "sorte de conscience de l'esprit qui, au lieu de nous dire : Cela est bien, cela est mal, nous dit avec la même autorité : Cela est beau, cela est laid; cela est proportionné, cela est disproportionné [...] ; cela est dans la vérité ou cela est dans la chimère." (p. 322).

Toute création de l'intelligence humaine gagne ainsi à être surveillée et modérée par de vrais critiques, "ces logiciens des arts, ces logiciens de la langue". (p. 323).

L'autorité du critique augmente s'il est capable "de joindre l'exemple à la leçon et de produire des œuvres de talent irréprochables"[3].

---

1. *V. en O.* , I, 124.

2. *C. F. L.* , Ent. 16, p. 320.

3. *C. F. L.* , Ent. 16, p. 323 — Il donne, comme exemple, Boileau "qui fonda le gouvernement de goût". (p. 326).

Critique de forme et critique des principes: Lamartine estime que la critique qui "touche simplement à la forme d'un livre [...] est toutefois secondaire. Question de grammaire, question de goût."[1] Cette sorte de critique "dénigre beaucoup, elle ne produit rien". Aussi, la réserve-t-il volontiers aux "esprits stériles", car, dit-il ailleurs,[2] "celui qui peut créer, dédaigne de détruire." — Pour se consoler "de leur impuissance", les esprits "méticuleux et jaloux" s'y adonnent et se plaisent à montrer "les imperfections des œuvres d'autrui." (Ent. 70, p. 185).

Bien supérieure est la critique "qui touche à la morale, [cette] conscience du genre humain." (p. 186) "Au lieu d'être une controverse de mots", elle devient "une sévère correction de principes". *(Ibid.)*

Reconnaissant ses fautes, Lamartine pardonne généreusement aux critiques sévères et se contente "amplement" des lettres d'admiration. "Je puis sans peine oublier toutes les critiques fondées, ou non, qui m'ont assailli sur ma route, et d'abord, j'ai la conscience d'en avoir mérité beaucoup."[3]

1. *C. F. L.*, T. 12, (1861) Ent. 70, p. 185.

2. *C. F. L.*, T. 21 (1865) p. 36 (Lamartine avait écrit cette phrase, à l'âge de 20 ans, à Byron.

3. *Des Destinées de la Poésie,* dans Préf. de *Jocelyn,* p. 31, éd. Hach., 1862.

THE CONTRIBUTION OF ISLAM TO WORLD PEACE

By
MOHAMMED ABDUL-MUIZZ NASR
Assistant Professor of Political Science, Alexandria University

Presented to :
International Islamic Colloquium held at Lahore, Pakistan
from December 29, 1957 — to January 8, 1958.

Islam as polity and as religion has frequently been looked at by thinkers everywhere for inspiration in getting out of the dilemma which the world faces after two great wars that were assumed to be fought to "end war" and to secure order and peace for the human race. Hans Kohn in trying to show the expected process of human history under the conflicting factors of western civilization came to make in 1949 the following prophecy :

"Nor will the United States and Russia face each other for a long time as the only two great power centers, a situation which naturally involves great risks. Within a not too distant future a united Europe, a united orderly China, or the revitalized Islamic realm from Morocco to java may emerge as factors no less powerful and perhaps more powerful, than present giants."

But we are not mainly concerned in this paper with Islam as a World Power. Our aim is to point out some of the basic attitudes and elements in Islamic Religion that would contribute essentially to the establishment of world peace during this critical stage of human development.

I. *Islam's conception of Race and Nation.*

The first point consists of Islamic emphasis on "unity and diversity" as well as on "Co-operation and competition" in dealing with the internal and external affairs of human society. This doctrine

of "unity and diversity" derives its content from the Islamic conception of the origin of man. According to Islam, the human race was "one nation", but it has developed into "different nations through God's Will to achieve the good and welfare of humanity. Thus, Islam does not recognize in any way the discrimination between man and man on the basis of racial or national considerations. It does not at the same time erect bars in the face of human Co-operation. In fact, it tends to destroy all that stands in the way of building an open human society which serves as a field and shelter for the peaceful activities of man. Islam encourages diversity within the framework of unity and competition within the framework of cooperation. In this way, the remark of Aristotle in his "Politics" that every differnce is apt to create a divison, and which has been a grave source of disturbance for world peace in the twentieth century, is totally excluded from the Constitution of Islam and replaced by the dogma that "difference" is a means of unity and creativeness.

We have to consult Quran to see the full meaning of this hypothesis. It is declared in Quran : "Mankind were one nation."

" كان الناس أمة واحدة فبعث الله النبيين مبشرين ومنذرين وأنزل معهم الكتاب
بالحق ليحكم بين الناس فيما اختلفوا فيه وما اختلف فيه الا الذين اوتوه من بعد
ما جاءتهم البينات بغيا بينهم فهدى الله الذين آمنوا لما اختلفوا فيه من الحق باذنه
والله يهدى من يشاء إلى صراط مستقيم . "

(سورة البقرة — ٢١٢)

... ... (Chapter 2 verse 212 ... The Cow)
And it is declared :

" يا أيها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثى وجعلناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا
إن أكرمكم عند الله أتقاكم إن الله عليم خبير . "

(سورة الحجرات ٤٩ — ١٣).

"Men, we have created you from a male and a female and divided you into nations and tribes that you might get to know one another. The noblest of you in Allah's sight is he who fears Him. Allah is wise and all-knowing."

(49 — 13).

These verses of the Quran show clearly the fundamental attitude of Islam towards the problem of race and nation that served as a weapon in the ideological, political and economic aspects of the contemporary world struggle. From this point of view, the world has much to learn from Islam on a subject that divided it into nationally hostile camps, and made every camp assume a sovereignty that deals with other sovereign units on the basis of "friend — foe" relationship.

II. *Of Return to Reason with regard to ideological conflict.*

The second element which Islam could contribute to world peace consists of its tolerance towards what is different. This doctrine is closely related to the first, and deals mainly with the increasingly intolerant attitude which vitiates international politics since the termination of World War I. Islam's toleration springs from its respect for the thinking individual and his freedom to believe. From the beginning, Islam stressed the fact that conviction is not a matter of coercion but of spontaneous will. It has been keen in propagating its message on appealing to reason as the ruling power of man's soul. In this way, Islam would teach the world how to return to reason and avoid the ideological conflict which has used all the technical and psychological innovations to address the irrational elements of human nature and manipulate them in world struggle.

The following verse of the Quran enjoins this rational attitude :

" ادع الى سبيل ربك بالحكمة والموعظة الحسنة وجادلهم بالتي هي أحسن
إن ربك هو أعلم بمن ضل عن سبيله وهو أعلم بالمهتدين. "

(سورة النحل – ١٢٥)

"Call men to the path of your lord with wisdom and kindly exhortation. Reason with them in the most courteous manner. Your lord best knows those who stray from His path and those who are rightly guided."

(ch, 16 — verse 125)

III. *Of the practical outlawry of War except for defensive purposes.*

The third point consists of Islam's conception of power and war. As opposed to the glorification of force as such and the resort to war by contemporary States as a means of imposing their own will, Islam

absolutely denies this attitude. In fact, it recognizes power and war as factors in deciding human affairs, because its legislation is intended for dealing with the facts of human nature and society as they are, but it always considers the moral and ideal state of things which should serve as an end to be achieved and a standard that directs and moulds action. So long as man continues to be aggressive, war is justified as a means of defense against the aggressor. Thus, by limiting war to this purpose, Islam practically outlaws and deinstitutionalises war as conceived to be the ultimate expression of sovereignty. War in Islam has to be a just war. It should be declared to put an end to aggression, and once aggression comes to an end, justice, and not retaliation, should come again to the settlement of the dispute. In this way, Islam has not only given us a principle and a conception of war, but offered us as well a mechanism for settling disputes, the inspiration of which would certainly be of real use to the United Nations, from the point of principle and organisation in the treatment of questions of war and peace.

This conception of war in Islam could be discerned from the following Quranic verses :

" أذن للذين يقاتلون بأنهم ظلموا وأن الله على نصرهم لقدير . الذين أخرجوا
من ديارهم بغير حق إلا أن يقولوا ربنا الله . ولولا دفع الله الناس بعضهم
ببعض لهدمت صوامع وبيع وصلوات ومساجد يذكر فيها اسم الله كثيرا ولينصرن
الله من ينصره إن الله لقوى عزيز "

(سورة الحج ٢٢ آية ٤٠)

"Permission to take up arms is hereby given to those who are attacked, because they have been wronged. Allah has power to grant them victory : those who have been unjustly driven from their homes, only because they said : Our lord is Allah. Had Allah not stopped the aggression of men by each other, the synagogues and mosques in which His praise is daily celebrated, would have been utterly destroyed. And whoever helps Allah shall be helped by Him."

(Ch. 22 verse 40).

And it is stated in Quran :

" وقاتلوا فى سبيل الله الذين يقاتلونكم ولا تعتدوا إن الله لا يحب المعتدين "
(سورة البقرة آية ١٩٠)

"Fight for the sake of Allah those that fight against you, but do not attack them first. Allah does not love the aggressors."

(Ch. II verse 190).

IV. *Of Peace and Peaceful Co-existence.*

This point consists of Islam's fundamental object of establishing a peaceful society among Muslims and what may be termed in the prevalent phraseology of today as " peaceful co-existence " between Muslims and non-Muslims. Even war in Islam is meant to maintain peace and order and to suppress riot which interrupts the ordinary course of work and worship. The Prophet of Islam is ordered to choose the way of peace with the enemies of Islam whenever they announce their choice of it even if they secretly meant to deceive him, as in such a case, he was promised the support of God.

" وإن جنحوا للسلم فاجنح لها وتوكل على الله إنه هو السميع العليم . وإن يريدوا
أن يخدعوك فإن حسبك الله هو الذى أيدك بنصره وبالمؤمنين "

(سورة الأنفال آية ٦١–٦٢).

"If they incline to peace, make peace with them, and put your trust in Allah. He hears all and knows all. Should they seek to deceive you ,Allah is all sufficient for you. He has made you strong with His help and rallied the faithful round you".

(Ch. 8 verses 61—62)

But Peace in Islam is not negative. It is positive. Once aggression ceases and peace prevails, Muslims are enjoined to live on good terms with non-Muslims, and to do them justice and good.

"لا ينهاكم الله عن الذين يقاتلوكم فى الدين ولم يخرجوكم من دياركم أن تبروهم
وتقسطوا اليهم إن الله يحب المقسطين . إنما ينهاكم الله عن الذين قاتلوكم فى الدين
وأخرجوكم من دياركم وظاهروا على إخراجكم أن تولوهم ومن يتولهم فأولئك
هم الظالمون"

(سورة الممتحنة آيات ٨–٩)

"Allah does not forbid you to be kind and equitable to those who have neither made war on you for your religion, nor driven you from your homes. Allah loves the equitable. But He forbids you to make friends with those who fought against you on account of your religion and driven you from your homes or abetted others to do so. Those that make friends with them are wrongdoers."

(Ch. 60—verses 8—9)

V. *Of World Morality.*

The fifth point consists of Islam's conception of World Morality. As opposed to the social ethics of the modern State which does not apply beyond the national frontiers as Hegel alleged, Islam dœs not differentiate between national and world ethics. What applies to Muslim community, applies to non-Muslims. There is no double system of evaluation in Islam's conception of Morality, as justice, which Islam regards as the corner-stone of its message, is universal in its standard and extent. This appears from the above quoted Quranic verse which enjoins the extension of the principles of justice to non-Muslims as long as they keep peaceful relations and do not behave in an aggressive manner.

That is why Islam is also extremely emphatic in exhorting Muslims to keep their promises, pacts and treaties, and in warning them against breaking their word. Treaties in Islam have never been looked at as expedient arrangements to be torn to pieces at the Sovereign's will. From this point of view, Islamic constitutional law is as binding internationally as it is internally. This attitude could be seen from the following Quranic verse.

" وأوفوا بعهد الله إذا عاهدتم ولا تنقضوا الإيمان بعد توكيدها وقد جعلتم الله
عليكم كفيلا إن الله يعلم ماتفعلون "

(سورة النحل آيه ٩١)

"Keep faith with Allah when you make a covenant with Him. Do not break your oaths after you have sworn them : for by swearing in His name you make Allah your surety. Allah has knowledge of all your actions."

(Ch. 16 Verse 91)

It is this sense of political obligation towards people with whom Muslims enter into compacts, that inspired and guided the charters issued by the prophet to the Scripturaries such as the members of Najran and Ayla, and the treaties made by him even with non-Seriptuaries, such as the people of Mekka before they were converted to Islam in the Hudaybia pact the terms of which were not apparently favourable to the Muslims. Islam's heritage of applying common human values to all is undoubtedly a source of inspiration for the atomistic conception of politics today.

VI. *Of fair-minded objectivity in internal and international organization.*

Islam's contribution to world Peace may finally come from Islam's insistence on a fair-minded approach towards the organisation of national society. Sound principles of national government would help create stable societies that are not eager to exploit other less fortunate societies. The roots of world peace should be looked for in the principles that govern modern nations from within. And Islam has made of justice, a principle of government, internal as well as international, and more than this it has made of it a way of lifie.

" إن الله يأمركم أن تؤدوا الأمانات الى أهلها وإذا حكمتم بين الناس أن تحكموا بالعدل ".

(سورة النساء ٤ آية ٥٨)

" يا أيها الذين آمنوا كونوا قوامين لله شهداء بالقسط ولايجرمنكم شنآن قوم على أن لا تعدلوا إعدلوا هو أقرب للتقوى ، واتقوا الله إن الله خبير بما تعملون ".

(سورة المائدة ٥ آية ٨)

"Allah commands you to hand back your trusts to their rightfu owners, and if you pass judgement among people, pass it with justice".

(Ch 4 Verse 58)

And :

"Believers, fulfil your duties to Allah and bear true witness. Do not allow your hatred for other men to turn you away from justice. Deal justly; justice is nearer to true piety. Have fear of Allah; He is cognizant of all your actions".

(C. 5 Verse 8)

Thus, in making of justice a standard of behaviour in all activities of life, surmounting the drives of prejudice and hatred, Islam is offering an island of peace amidst a world torn by the dark forces of passion.